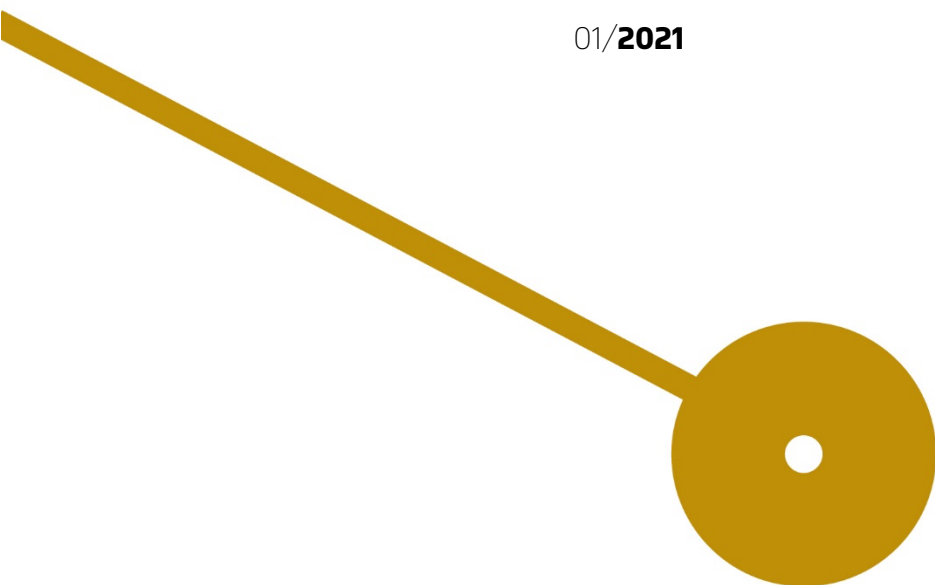




**Tradução de Elementos
Dramatúrgicos em Elementos
Musicais:
Criação de uma Obra Dramático-Musical
tendo por Base um Pensamento
Dramatúrgico**
Tiago Morais de Carvalho Candal

01/2021





Tradução de Elementos Dramatúrgicos em Elementos Musicais: Criação de uma Obra Dramático-Musical tendo por Base um Pensamento Dramatúrgico

Tiago Morais de Carvalho Candal

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Composição.

Professor Orientador
Carlos Alberto Possidónio da Silva de Azevedo

Agradecimentos

Ao Carlos Azevedo pelo seu gosto pela aprendizagem e ensino, pelo seu apoio absoluto e incondicional, pela paciência e pelo brio. Espero que, ao reler a tese, se reveja um pouco nela e se aperceba da boa orientação que deu ao discurso e ao pensamento.

À Beatriz e à Leonor pelo impulso criativo, pela entrega plena e pelas divertidas sessões de pensamento e de escrita.

Ao Eduardo Serra pelo companheirismo, pela amizade e pelas incontáveis críticas construtivas.

Ao Filipe Fernandes pelo apoio ao longo do processo, pelas sugestões e pelas reflexões.

Aos músicos que convidei para montar o recital que, mesmo não tendo acontecido, se mostraram incrivelmente disponíveis, interessados e generosos.

Aos amigos que, de uma forma ou de outra, acompanharam o processo desde antes da sua concretização, que ofereceram palavras generosas e que se alegraram com o simples facto de eu estar a perseguir algo que me encanta.

Resumo

Esta dissertação procura expôr o processo de concepção e composição de uma obra dramático-musical cuja base dramatúrgica assenta num texto teatral original criado para o efeito desta exploração. Com este processo, e através do estudo e definição de dramaturgia, pretendo criar uma obra com um discurso articulado e coerente, cujos constituintes se interligam e cooperam na realização da intenção dramática.

Palavras-chave: música, composição, dramaturgia, drama, dramaturgo, mito, música tradicional.

Abstract

This dissertation seeks to present the process of conception and composition of a dramatical-musical work in which the dramaturgical basis lays on an original theatrical text created for the effect of this exploration. With this process, and through the study and definition of dramaturgy, I envision the creation of a work of coherent and articulated speech, where its elements interconnect and cooperate in the realisation of its dramatic intention.

Keywords: music, composition, dramaturgy, drama, production dramaturgy, myth, tradicional music.

Índice

Resumo.....	IV
Abstract	V
Índice.....	VI
Índice de Figuras.....	VII
Introdução	1
1. Dramaturgia	2
1.1. Breve Evolução do Conceito.....	2
1.2. Problematização	4
1.3. Funções do Dramaturgo	6
1.4. Reflexão	7
1.5. Proposta.....	8
2. Drama	9
2.1. Mito	10
2.2. Invocação	11
2.3. Tradição.....	12
2.4. Género	14
2.5. História	14
2.6. Texto dramático.....	18
2.7. Reflexão	19
3. Concepção musical.....	21
3.1. Instrumentação	22
3.1.1. Instrumentação como personagens	22
3.2. Voz	23
3.2.1. Cantiga da Roda.....	24
3.2.2. Considerações de carácter.....	26
3.2.3. Considerações no conjunto	26
3.3. Relações dramatúrgicas.....	28
3.4. Reflexão	40
Conclusão.....	41
Bibliografia	42
Anexos.....	45

Índice de Figuras

Figura 1 - Melodia da Roda	25
Figura 2 - Excepção à harmonia por terceiras	26
Figura 3 - Exemplo de controlo dinâmico	27
Figura 4 - Exemplo de escolha de registo	27
Figura 5 - Melodia da Roda na flauta	28
Figura 6 - Entrada do Eufónio	30
Figura 7 - Primeira intervenção narrada	30
Figura 8 - Resposta da irmã mais velha	31
Figura 9 - Exemplo de tensão através de reharmonização	32
Figura 10 - "Ensarilha a lã"	33
Figura 11 - Exemplo de harmonia por terceiras	33
Figura 12 - Solo da Flauta	34
Figura 13 - Visão externa	34
Figura 14 - Visão interna	35
Figura 15 - Primeira intervenção do irmão	35
Figura 16 - Primeiro exemplo e alusão ao poder encantatório da música	36
Figura 17 - Segundo exemplo da alusão ao poder encantatório da música	37
Figura 18 - Despedida do Ente	37
Figura 19 - Alusão às Meras	38
Figura 20 - Visão interna e externa	39
Figura 21 - Solo final da irmã mais nova	39

Introdução

Esta dissertação procura expor o processo de concepção e composição de uma obra dramático-musical cuja base dramatúrgica assenta num texto teatral original criado para o efeito desta exploração. Com este processo pretendo criar uma obra com um discurso articulado e coerente, cujos constituintes se interligam e cooperam na realização da intenção dramática.

Começo por abordar algumas definições do conceito de dramaturgia que vão desde uma aceção mais clássica do termo, ligada à criação literária, até uma aceção mais moderna que engloba diferentes processos e funções. A partir desta concepção mais actual, explorarei diferentes papéis associadas à dramaturgia, dentro de um aparelho teatral, com o intuito de melhor compreender o seu enquadramento geral e preocupações a ela associadas.

A segunda parte tratará de apresentar a dramaturgia por mim concebida. Aqui explanarei os diferentes elementos dramatúrgicos constituintes da mesma, as suas origens e as suas relações. Ao fazê-lo espero aproximar o leitor dos temas e problemáticas exploradas assim como dos processos de relacionamento interno que serviram de base para a criação de uma peça dramático-musical.

Por fim, falarei da concepção musical em si e de como relacionei a música com a dramaturgia criada a partir da tradução de elementos dramatúrgicos em elementos musicais.

1. Dramaturgia

Neste capítulo abordarei algumas perspectivas sobre o conceito de dramaturgia assim como funções referentes à mesma inseridas no aparelho teatral.

Como, ao mesmo tempo que carece de definições absolutas, apresenta um variado leque de possíveis interpretações, tanto ao longo do tempo como nos dias de hoje, abordarei brevemente algumas perspectivas referentes à evolução da noção, desde as considerações formais do teatro clássico do Séc. XVII até um alargamento do conceito provocado no início do Séc. XX. Partirei então para considerações ideológicas e estéticas por forma a atingir uma definição que utilizarei como base de pensamento.

Continuarei referenciando diferentes papéis dentro da dramaturgia representados por possíveis funções de um dramaturgo. Com isto, pretendo aproximar-me de uma ideia que suporte a minha prática de investigação em composição que pretende, através da tradução em música de elementos dramatúrgicos, criar uma obra coesa e preenchida por significado.

Terminarei com uma exposição da minha proposta como dramaturgo da minha obra própria obra.

1.1. Breve Evolução do Conceito

Segundo uma aceção clássica e literal do termo, Littré define dramaturgia (do grego *dramaturgia*: compor um drama) como “a arte da composição de peças de teatro” (Pavis, 1987: 133; Danan, 2010: 13), que aponta para uma perspectiva de que o texto

teatral é a própria dramaturgia, ou que contém em si a sua dramaturgia. Num sentido mais geral, mas ainda a partir de um ponto de vista clássico, dramaturgia é a “técnica da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção de uma obra quer forma indutiva a partir de exemplos concretos, quer dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstractos” (*ibid.*:133). Esta segunda definição remete para a ideia da existência da regras e princípios teatrais cujo conhecimento se torna indispensável aquando da escrita de uma peça de teatro ou da sua respectiva análise¹ (*ibid.*: 133).

Esta perspectiva clássica de dramaturgia (Séc. XVII) preocupa-se em examinar o trabalho do autor e da estrutura narrativa da obra. Scherer avança uma ideia de estrutura interna (“o conjunto de elementos que constituem a base da peça” (Scherer como citado em Pavis, 1987: 134)) e de estrutura externa (uma estrutura de formas que “colocam em jogo as modalidades de escrita e representação da peça” (*ibid.*: 134)), que vão de encontro a uma noção clássica de análise formal de uma obra que se preocupa mais com a construção (exposição, conflito, resolução, etc.) e representação dramática e não tanto com a realização cénica de um espectáculo (o que, segundo o autor, pode estar na base de um certo distanciamento de teóricos modernos a esta disciplina)² (*ibid.*: 134-135).

Com o seu teatro épico, Brecht desenvolve uma prática de narração distanciada (sob a forma de comentários com o pretexto específico de criar um efeito no espectador) descrevendo a realidade social com o intuito de contribuir para a sua transformação. Com ele, e posteriores teóricos, o conceito de dramaturgia é alargada e começa a englobar outros tipos de estruturas formais e ideológicas assim como práticas mais ligadas à *mise en scène* (concretização cénica). A sua dramaturgia toma em consideração o texto e os meios que dispõe para a sua concretização cénica e explora a

¹ Estes princípios eram muitas vezes definidos pelos próprios autores dramáticos que os elaboravam por forma a descobrir e definir regras e receitas que pudessem constituir normas de composição dramática (como é o caso de Lessing, na Alemanha, que escreveu uma série de artigos com críticas e reflexões teóricas com o intuito de estabelecer uma noção de teatro nacional aquando da concepção e realização de uma obra teatral) (Danan, 2010: 17-24; Pavis, 1987: 133).

² É relevante salientar que o teatro desta época era concebido dentro de limites bastante restritos em que a acção estava subordinada a um acontecimento principal, sobre o qual tudo se desenrolava, e que deveria evoluir para um desfecho que resolveria necessariamente o conflito. Este tipo de teatro e de dramaturgia, relacionada com a ideologia literária e humanista dos seus tempos, foi um entrave ao desenvolvimento e inovação formais e vinga até ao período pós-clássico, sendo a sua presença ainda visível no drama romântico do Séc. XIX (mesmo que os teóricos estetas desta época rejeitassem este modelo), e é mais tarde contraposto pelos movimentos naturalista, simbolista e épico dos inícios do Séc. XX (Pavis, 1987: 136).

fábula na sua representação concreta por forma a poder especificar a maneira teatral de narrar os seus eventos (*ibid.*: 134).

Verifica-se uma evolução do conceito de dramaturgia quando esta deixa de ser apenas um conjunto de regras de estrutura e construção formal e adquire um novo âmbito ao examinar e englobar todo um conjunto de práticas de concepção e realização teatral. Começa a tornar-se evidente uma dimensão mais alargada da sua problemática assim como de possíveis funções a si associadas (para além do clássico criador, crítico e teórico literário)³.

1.2. Problematização

“A dramaturgia (...) consiste em implementar materiais textuais e cénicos, identificar os significados complexos do texto escolhendo uma interpretação particular, orientar o espectáculo em direcção ao sentido escolhido” (Pavis, 1987: 134).

Partindo deste ponto de vista, e considerando uma perspectiva global numa produção teatral, a dramaturgia evoluiu do seu enquadramento mais clássico de estudo e concepção de um texto dramático (*mise en forme*) para englobar também os processos de realização cénica (*mise en scène*).

Segundo Pavis, o único papel da dramaturgia é o da “articulação do mundo e da cena, ou por outras palavras, da ideologia e da estética” (*ibid.*: 134). Para isto ela vai utilizar processos de abstracção, estilização e de codificação da realidade humana por forma a criar significado. Significado este que, no teatro, se realiza através de abordagens técnicas e concretas a partir de materiais cénicos, formais e estruturais (*ibid.*: 134).

³ Embora faça parte da evolução do conceito de dramaturgia, não são avançadas nesta tese considerações pós-dramáticas de epicização do teatro e de dissolução textual em práticas contemporâneas dos Séc. XX e XXI por questões de coerência textual e pelo afastamento ao objecto de estudo procurado. O leitor poderá encontrar referências a este tema e consequente distanciamento do teatro e do drama no livro *Teatro Pós-Dramático* de Hans-Thies Lehmann.

De um ponto de vista analítico, a dramaturgia procura definir e estabelecer o que o texto diz e o que ele não diz. Para isto ela vai identificar o contexto histórico onde foi escrito e onde se insere a acção, evidenciando assim a sua “ancoragem ou afastamento da história dos homens” e o “desfasamento entre a situação dramática e o nosso próprio universo de referência” (*ibid.*: 134). Vai examinar as acções dos seus personagens por forma a compreender as suas relações, as forças que os movem dentro do universo dramático, os seus valores e a direcção da fábula. Desta forma, consegue tornar explícitas as ambiguidades e os “pontos cegos” do texto dramático (*ibid.*: 134).

“A dramaturgia tem como fim o de representar o mundo, aludindo a um fingido realismo mimético ou ao tomar distância da mimésis ao tentar figurar um universo autónomo.” (*ibid.*: 134). Nesta perspectiva a dramaturgia propõe-se a estabelecer a veracidade ou o irrealismo do universo dramático e das suas personagens utilizando os meios cénicos de tradução de texto em cena que tem à sua disposição e decidindo como fazer o “jogo de texto”, ou por outras palavras, como orientar a sua direcção e impulso cénico (*ibid.*: 134). Para além disto, e não desconsiderando as outras áreas do espectáculo, procura articular os diferentes elementos dramatúrgico-textuais com os restantes elementos do aparelho dramático (cenografia, som, luz, etc.).

Em última instância, a dramaturgia deve-se debruçar sobre o que o espectador verá em cena, ou qual será o resultado final apresentado. É ela quem define se uma peça vai “dar prazer ou instruir, confortar ou irritar” (*ibid.*: 134). Como tal, deve “conciliar e integrar numa perspectiva global uma visão semiológica dos signos da representação” (*ibid.*: 134) e ter em consideração a recepção desses mesmos signos. Ao fazê-lo, e considerando as perspectivas ideológicas e estéticas de um público, pode escolher ir ao seu encontro ou afastar-se.

Desta forma, passa a ocupar-se não só do conteúdo do texto em si, mas de todas as ideias nele presentes, preocupando-se com a sua adequada adaptação a um espaço cénico, uma intenção pretendida, um efeito no público, e deixando de fazer parte do universo particular do escritor dramático para penetrar nas demais funções do aparelho teatral. Todas as funções dentro de uma produção, desde o escritor do texto, passando pelo encenador, pelos actores, figurinistas, cenógrafos, etc, contribuem para uma realização dramatúrgica e devem estar contemplados nesse processo como parte integrante.

1.3. Funções do Dramaturgo

Danan inicia o seu livro *O que é a dramaturgia?* reflectindo sobre uma noção de dramaturgia e defendendo que esta padece de uma dualidade evidente, associada aos seus dois sentidos, por sua vez associados a duas funções dentro do tecido de uma produção teatral (Danan, 2010: 10). Estas duas funções, distinguidas em alemão como *Dramatiker* e *Dramaturg*, representam uma bipolarização comumente associada ao papel global de um trabalho dramatúrgico na concepção e realização de uma obra dramática, estando a primeira associada à criação literária (autor dramático) e a segunda a uma acepção mais moderna de *mise en scène*, proveniente de Lessing e da sua *Dramaturgia de Hamburgo* (Pavis, 1987: 133).

Brockett, focando-se no caso dos Estados Unidos, explana que o âmbito das funções dramatúrgicas varia de companhia para companhia e divide-o em duas partes: coordenação literária (*literary management*) e produção dramatúrgica (*production dramaturgy*) (Brockett, 2000: 311). Numa equipa de produção de um teatro, a pessoa encarregada da coordenação literária tem como principal função a de recolher novos guiões, de os ler e de os filtrar como potenciais textos a serem usados pela companhia. No âmbito da produção literária, esta pessoa pode trabalhar directamente com autores dramáticos e visa conduzir (os mesmos) a efectivarem o potencial máximo das suas obras, ajudando-os a “tornar evidente o que estão à procura e a encontrar os meios para o fazer”, concretizando “da maneira mais completa possível a visão que se propuseram a criar” (*ibid.*: 311-312).

A pessoa encarregada da produção dramatúrgica, no entanto, tem um vasto leque de funções que por vezes incluem as de outros elementos de uma produção. Num primeiro instante, está preocupado com a produção teatral em si. Trabalha maioritariamente com o encenador embora também com os restantes elementos da produção cénica (cenógrafo, figurinista, maquinista, etc.) e de comunicação (pessoas em cargos de publicidade, produtores de folhas de sala e de comunicação, etc.). Como referenciado no capítulo anterior, está encarregue da pesquisa base (desde pesquisa sobre o autor, o contexto da escrita, críticas a outras apresentações do mesmo texto, etc.)

por forma a conhecer melhor o contexto da obra e as preocupações que a moldaram. Com isto, assiste o encenador na *mise en scène*, participando na maior parte dos ensaios e garantindo que as intenções dramatúrgicas do mesmo tenham a leitura pretendida. Desempenha este papel confrontando o encenador com perguntas que julga pertinentes, indicando certas informações provenientes da sua pesquisa que tornarão mais claros os objectivos e ajudando na concepção do guião de produção (que pode incluir fazer cortes e reorganização no texto assim como a realização de uma tradução)⁴ (*ibid.*: 315-317).

O produtor dramático trabalha também em cooperação com as restantes áreas de produção artística por forma a cumprir os objectivos da dramaturgia. Uma vez que desenvolve uma visão e apreciação global da obra (à semelhança do encenador), servir-se-á dela para orientar as diferentes áreas do espectáculo na realização da intenção e interpretação do texto em cena (*ibid.*: 316).

1.4. Reflexão

Este conceito tem várias acepções e estão associadas a ele diversas funções. Numa perspectiva mais clássica, trata da criação do texto teatral. Numa visão mais actual engloba um maior número de significados e propõe uma existência fora da criação literária.

As funções avançadas por Brockett evidenciam este seu carácter múltiplo e mutável. A primeira, de coordenação literária, trabalha mais intimamente com o criador dramático, mas posiciona-se com um olhar externo, visando a boa concretização das ideias textuais e suas possíveis *mise en forme*. O segundo, de produção dramatúrgica, trabalha directamente com o encenador e os restantes membros de uma equipa de produção e visa a concretização dos objectivos dramatúrgicos aquando da sua *mise en scène*. Utiliza também um olhar externo e fundamenta-o com pesquisa sobre a obra e elaboração da sua própria dramaturgia. Para além disto, engloba também outras funções

⁴ A função do produtor dramatúrgico choca por vezes com a do encenador pelo que esta relação se pode tornar sensível ao ponto de muitos encenadores se recusam a trabalhar com dramaturgos com o pretexto de que estes usurpam funções que deviam ser deles. (Brockett, 2000: 315)

ligadas à comunicação com o público, sendo que a sua preocupação assenta na boa recepção da intenção da realização da obra literária.

Ambas as funções tratam, cada uma à sua maneira, de garantir a concretização de ideias e intenções dramáticas. Ocupam-se do drama e da sua correcta leitura, quer seja no processo anterior ou posterior à sua realização. Esta perspectiva sugere então que dramaturgia será a visão global de uma obra teatral e suas intenções dramáticas, com enfoque no drama e na sua leitura em cena.

1.5. Proposta

Ao ler sobre dramaturgia e sobre as funções a ela associadas no contexto de um aparelho teatral, apercebo-me da sua dimensão conceptual e do vasto leque de papéis que dela advêm. Reflito sobre as questões que sobrevoam este tema e vão surgindo pistas sobre como posso tirar proveito deste conceito. É-me sugestionada uma primeira pergunta: como pode a dramaturgia influenciar a composição? Acredito haverem tantas possíveis respostas como possíveis dramaturgias de uma obra. Depende de quem a pergunta, do que pretende transmitir, de que forma o pretende fazer, entre tantas outras variáveis.

Como sou eu quem pergunta, parto de um princípio claro: procuro uma relação orgânica e íntima entre o drama e a música. Tenho a preocupação de que o discurso seja articulado e coerente, que os elementos musicais se interliguem e cooperem na realização do drama, unidos sobre um sentido de coesão e unidade.

Surge-me então uma segunda pergunta, que parece mais indicada para descobrir o que pretendo encontrar: como posso traduzir elementos dramatúrgicos em elementos musicais?

Para responder a esta pergunta propus-me à criação de uma dramaturgia. Desta forma torno-me no dramaturgo, ou produtor dramatúrgico, da minha própria obra e garanto que pelo menos a sua intenção é-me clara. Asseguro também uma base conceptual sobre a qual posso explorar esta tese com a esperança de que, ao ser eu a criá-la, me sinta confortável e seguro nessa exploração.

2. Drama

A proposta de criação de uma dramaturgia acarreta uma série de escolhas temáticas, estéticas e contextuais. Deste modo, a primeira fase da sua concepção foi a escolha de temas que desejava abordar assim como a sua interligação e significação.

Como em tantas obras literárias, ou outras criações artísticas humanas, decidi que o primeiro elemento da minha dramaturgia seria a mitologia da Grécia Antiga. Esta apresenta um carácter intemporal e uma relação íntima com a origem do pensamento e cultura ocidentais que a tornam numa matéria prima riquíssima em simbologia e significado e a aproximam de praticamente qualquer outro tema que pretenda explorar.

O segundo elemento, querido para mim, é o da música tradicional e de transmissão oral. Aparece ligado a uma ideia de tradição e à vontade de explorar alguns dogmas a ela associados. Abordo uma ideia de tradição não estática e mutável que acredito ser uma das suas principais características, embora seja comumente vista precisamente da forma oposta, como algo estático e com carência de conservação absoluta. Abordo também questões do trabalho e de como este está associada à cantiga tradicional, tão usada para apoiar uma vida de dura labuta.

O terceiro elemento, que na realização do texto dramático em si (não da dramaturgia) apareça pouco elaborado, é o da exploração de questões de género, da função da mulher na sociedade, do privilégio do homem e de um povo dominada pelo patriarcado. Não sentindo uma vontade forte em explicar demasiado o porquê desta escolha, sinto que se trata de um tema pertinente tendo em consideração a dimensão política e de reflexão social que uma obra deve ter (ou, discutindo sobre o que deve ou não uma obra ter, o que eu acredito e defendo que uma obra deve ter).

Decididos os temas parto para a elaboração da dramaturgia que se traduz numa história que pretende interligar diferentes elementos. Nesta procuro um balanço entre a ideia e o contexto, deixando lugar para a liberdade criativa, tanto textual como musical.

Todo o trabalho de concepção dramatúrgica e textual foi realizado em cooperação com duas colegas, Beatriz Carretas e Leonor Carretas.

2.1. Mito

“Dizem que, antigamente, antes d’haver aqui gente, apareceu na terra um ente.”
(Anexo 2)

O mito, segundo Grimal, “é uma presença constante na vida: deixou de pertencer à esfera exclusiva dos deuses e dos heróis e passou a impregnar o nosso quotidiano.” (Grimal, 1978: 7). Esta sua aceção está ligada a uma certa vulgarização da ideia de mito quando associado a ele personagens do nosso presente-comum (como estrelas de cinema ou jogadores de futebol), o que, para Grimal, não o distancia do seu carácter “equivalente a uma façanha, acto corajoso ou vontade invulgar” (*ibid.*: 7). Considerando duas propostas de encarar a mitologia por si avançadas (a da “poetização da história dos deuses cujos feitos levaram os seus contemporâneos a conferirem-lhes uma dimensão sobre-humana” e a do mito como “uma forma diferente, velada, de dizer as verdades fundamentais e de apresentar o real”), e sabendo que o mito surge na Grécia Antiga como uma “necessidade de meditação e de interrogação” e que evolui até aos dias de hoje sob a forma de um “vasto conjunto de produções do imaginário humano”, evidencio o seu carácter plástico que lhe confere uma ideia de universalidade (associado às “roupagens diversas” que “brotam em todas as culturas”) (*ibid.*: 7-8).

Sabendo que o mito é “uma narrativa através da qual o homem procura explicar de maneira não conceptual a sua origem e a existência do mundo” (Carchia e D’Angelo, 1999: 239), faço uso desta sua universalidade e carácter plástico e aproprio-me de três entidades divinas, invocando-as e incorporando-as na minha dramaturgia.

2.2. Invocação

A primeira divindade da qual me aproprio é, na verdade, uma fusão de duas diferentes.

Deus da vinha, do vinho e do delírio místico, Dionísio era filho de Zeus e Sêmele, filha de Cadmo e Harmonia. Os festejos em seu nome eram feitos com grandes procissões, onde figuravam os génios da Terra e da fecundidade representados por máscaras, e deram origem a representações do teatro sob a forma de comédia, tragédia e o drama satírico (Grimal, 2020: 123). Esta sua relação com o teatro é uma das razões da sua evocação. Aparecia frequentemente representado a tocar um tirso (algo que usava também com uma arma) e por vezes também uma tibia, ou aulo. Para aceder aos céus teve de passar por provações e tramas várias, difundindo o seu culto e garantindo o seu lugar no Olimpo. Surge nesta dramaturgia associado a um ente, que se afigura também ele com características divinas, que também percorre um caminho de provações.

A segunda metade é já bem conhecida no universo musical e trata-se de Orfeu. Embora unanimemente reconhecido como filho de Eagro, a sua mãe varia de acordo com diferentes tradições e mitos (ora filho da Musa Calíope ora de Menipe, filha de Tâmiris) (*ibid.*: 340). Participou na expedição dos Argonautas, mas é mais conhecido pelo mito da sua descida ao Averno em busca da sua falecida amada Eurídice, Musa filha de Apolo. Este mito foi replicado inúmeras vezes por poetas e invocado ao longo dos tempos. Para além de cantar suaves melodias é normalmente representado tocando uma lira e representa o poder encantatório da música. Este seu poder era tão cativante que “(...)até as feras o seguiam, as árvores e as plantas se inclinavam na sua direcção e os homens mais rudes se acalmavam” (*ibid.*: 340). Com este poder, Orfeu figura na dramaturgia por mim proposta aliado a Dionísio e a sua demanda divina.

A segunda invocação é Tique (Fortuna), “o Acaso divinizado e personificado por uma divindade feminina” (*ibid.*: 450), divindade do destino e da esperança. Normalmente representada cega não possui mito próprio e, segundo Grimal, “não passa de uma abstracção” (*ibid.*: 450). Na sua versão romana era representada com o corno da abundância e “pilotava” a vida dos homens (*ibid.*: 178). Noutras acepções que não as da mitologia grega e romana, aparece associada à roda da fortuna, e representa o passado, o

presente e o futuro. A roda será um elemento essencial na dramaturgia por mim proposta e, na sua relação com o tarot, está associada ao ciclo da vida. A roda apresenta várias figuras nos seus vários eixos e uma esfinge no seu topo. Sugere a ideia de que a figura que se encontra no topo pode mudar e ser substituída por outra. Associa também, nesta dramaturgia, às relações de causa-efeito, à ideia de compensação, e ao *karma*.

A terceira e última invocação não passa também, segundo Grimal, de uma abstracção e é uma divindade plural. São as Meras, ou Menas, ou Parcas, tecedoras do fio do destino de cada ser humano e do que os espera na vida. Estão associadas a uma ideia de uma Mera (a parte da vida de cada um; o conjunto da sua felicidade e desgraça) universal que “dominava o destino de todos os seres humanos” (*ibid.*: 306). São representadas por três irmãs, Átropo, Cloto e Láquesis, que regulavam a vida de todos os mortais desde o nascimento até à morte. Faziam-no com “a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava”, representando o final dessa vida (*ibid.*: 306). Esta ideia de “fiandeira” que rege sobre o destino dos mortais será o elemento principal desta invocação, principalmente na sua relação com a música tradicional e os cantos de trabalho. A sua representação com três irmãs também dará origem a três das personagens da história.

2.3. Tradição

Para abordar o tema da tradição e da música tradicional escolhi utilizar a cantiga da roda (Irukandj, 2010), uma música recolhida por Michel Giacometti, presente no documentário *Povo que canta*.

A canção tradicional portuguesa representou e representa um veículo potenciador de transmissão inter-geracional. Ela aborda temas como o trabalho, a vida de um povo,

as práticas e os costumes, as festas, os rituais; no fundo, tudo o que as pessoas que a fazem sentem que querem ou que têm de transmitir. Está associada a ela uma ideia de conhecimento, mas, sobretudo, está ligada à vivência das gentes.

Existe um grande desinteresse por este património histórico e cultural nos dias de hoje, muito dele provavelmente efeito do abandono das regiões interiores do país, afastamento de algumas práticas antigas e a migração para as grandes cidades. Não pretendo apontá-lo como um defeito, embora seja certamente uma característica.

Contudo, recentemente, têm surgido novas e modernas manifestações desta música que, ao mesmo tempo que demonstram um renovado interesse nesta nossa expressão cultural, potenciam novas descobertas e renovação de repertório. É de notar o trabalho feito por alguns grupos que, nos últimos 30 anos, têm vindo a redescobrir o cancionário, a contribuir para o seu enriquecimento e qualidade e a demonstrar interesse pelas pessoas que ainda o fazem. Para além de interpretarem música que durante gerações foi passada de boca-a-boca não sentem pudor em torná-la sua, actualizá-la e, atrevo-me, a refrescar o seu carácter. Realço nomes de alguns grupos como Brigada Vítor Jara, Gaiteiros de Lisboa, Galandum Galundaina, Sopa de Pedra e Criatura.

Ainda muito associado à música tradicional e à tradição em geral está a crença de que esta é imutável, estanque. Na minha opinião, esta perspectiva é completamente falaciosa. A tradição, como prática de conhecimento transmitido entre gerações, serve o propósito de proporcionar um bem-estar à comunidade que a segue. A partir do momento em que essa prática deixa de ser viável, ou é inventado algo que a substitua, a própria tradição muda e evolui. Em última instância, a tradição é um reflexo das práticas de um determinado povo dentro do âmbito do que lhes é favorável. A ideia conservadora, ligada a uma visão purista, não serve a tradição pois vai contra a sua própria natureza.

A cantiga da roda, como exposto na recolha do etnomusicólogo francês, apresenta uma típica canção de trabalho e fá-lo no seu contexto real. Vemos uma mulher, a tocadora da roda, que se dedica à tarefa da recolha da água aparentemente alheia aos olhares espectadores de quem a grava. São visíveis as marcas do cansaço e da vida que esta mulher levou, especialmente quando a ouvimos cantar. Canta para esquecer o esforço e as horas de trabalho que ainda tem pela frente.

Decidi apropriar-me deste tema, em primeiro lugar e de uma forma imediata, porque me apaixonei por ele quando a ouvi. Carrega um peso que, ao mesmo tempo que

me é desconhecido, me é querido e familiar. É um tipo de gosto difícil de explicar, mas fácil de sentir.

Em segundo lugar, escolhi o tema pelo seu potencial dramatúrgico. Tendo já definido parte dos elementos aquando da sua escolha, rapidamente fiz as associações necessárias para compreender que seria a melodia indicada para trabalhar, tanto pelo seu carácter melódico como pelo simbolismo associado.

2.4. Género

Não é fácil falar de questões de género, embora a cada dia que passa se torna mais evidente a sua necessidade. A abordagem ao tema surge como uma elaboração da relação entre as personagens e o seu contexto. O destino da personagem feminina, que representa o futuro, está interligado como uma função que, tradicionalmente, veio a ser desempenhado apenas por mulheres. A frustração da sua Mena ligado ao seu género é um dos factores de tensão e conflito no drama por mim avançado. Além disto, o seu irmão gémeo, associado também do futuro, beneficia da liberdade de escolher o seu destino por ser homem. Representa o privilégio masculino dentro de uma sociedade patriarcal e evidencia as diferenças entre géneros bipolarizados que daí advêm. Embora este tema tenha sido um motor para a criação da história e das relações entre as personagens, não foi evidenciado no texto dramático, permanecendo apenas como uma camada dramatúrgica.

2.5. História

“O teatro no mundo Ocidental remonta à Grécia Antiga, em especial a Atenas, normalmente considerada o berço da civilização Ocidental. Os atenienses, inventores da

democracia, foram os primeiros a ter fé suficiente na humanidade para deixar os seus cidadãos serem responsáveis por criar as leis que governavam as suas vidas. (...) A crença na habilidade dos humanos de fazerem decisões significativas contrastava acutilantemente com as crenças de sociedades anteriores de que as pessoas eram peões de forças sobrenaturais de tiranos todo-poderosos. Esta nova atitude pode ter sido um factor determinante no desenvolvimento do drama Grego, que normalmente enfatizava as tentativas de personagens humanas de tomar as rédeas dos seus destinos. (...) A tragédia Grega mostrava frequentemente o resultado de tentativas humanas de escapar aos seus destinos ou à vontade dos deuses.” (Brockett, 2000: 61)

O excerto citado apresenta uma ideia que dá origem à primeira parte da minha dramaturgia. Esta é a da liberdade na escolha do próprio destino, mesmo quando as vontades de algo superior à existência humana o oprime. No caso desta história, essa vontade superior é representada pela tradição, que é apresentada como algo imutável e absoluto. É o principal elemento gerador de tensão.

A história passa-se num ambiente rural, numa aldeia algures em Portugal interior. Nesta aldeia vive uma família de 5 elementos: três irmãs, um irmão (gémeo da irmã mais nova) e uma matriarca, que é uma personagem subentendida. As três irmãs, juntamente com o irmão por afinidade, representam o passado, o presente e o futuro. Esta representação está associada às Menas e as irmãs aparecem como fiandeiras. Uma tece o fio, a outra doba, e a outra corta-o. O irmão não faz lides domésticas e tem um outro trabalho, fora de casa. A mãe, personagem sem falas e que não aparece em cena, é a tocadora da Roda. A Roda, ainda existente por algumas aldeias de Portugal, é um grande objecto de madeira construído por cima de um rio. O tocador da Roda coloca-se no cimo desta e caminha sempre no mesmo lugar, fazendo o mecanismo girar. Nos eixos desta roda encontram-se pequenos recipientes que vão rodando com ela e, na sua vez de passar pelo rio, recolhem água que, na sua volta, vertem para um outro recipiente maior e exterior à Roda. Para muitos dos lugares onde existiam e existem Rodas, esta é a maneira mais eficaz que as pessoas têm de recolher água para a rega. É um trabalho duro e duradouro que deixa claras marcas em quem o faz. A mãe representa a esfinge no topo da roda que, pela aproximação do findar dos seus dias, brevemente terá de ser substituída. Por tradição, nesta família quem substitui a matriarca na Roda é sempre a filha mais nova, neste caso, a personagem feminina que representa o futuro. Esta personagem vive em conflito. Por um lado, e por ser sua característica o de sonhar e

imaginar um destino para ela que ela própria quer criar, abomina veementemente a ideia de substituir a mãe na Roda. Tal facto vai contra todas as fibras do seu ser e representa o pior futuro possível que pode imaginar. Por outro lado, sabe o quão é importante para a mãe, que é de uma outra geração e está muito ligada à tradição, e percebe que a única maneira de esta poder viver em paz o resto dos seus dias, é a de tomar o seu lugar na Roda. A mais nova das irmãs questiona-se constantemente sobre o porquê da sua sina, e o porquê de a tradição ainda pesar tanto e de uma forma tão sonante na sua vida. As suas dúvidas são reflectidas pelo seu irmão, que ama a irmã e sofre com ela pelo que as Meras lhe reservaram. Este, no entanto, não se propõe a tomar ele o lugar na Roda. Na sua cabeça, não o faz porque, tradicionalmente, nenhum homem pode substituir a esfinge, mas no seu âmago ele percebe que a verdadeira razão se prende com o facto de ele poder escolher não o fazer. O género com que nasceu permite-lhe essa escolha. Conquanto, não o contraria.

A história começa com um dia de trabalho, em que as irmãs fiam a lã e ensarilham o fio. É uma tarefa enfadonha, portanto cantam para ajudar a que o tempo passe mais depressa. Esta aparente calma é, no entanto, interrompida nos momentos quando a roda se faz ouvir lá fora, cada vez mais ténue, cada vez mais cansada e gasta. Ao ouvi-la, as irmãs sentem a tensão do que não está a ser dito em voz alta: a mãe está a morrer. Distraem os pensamentos com conversas banais. A irmã do meio, que representa o presente, mediadora entre o passado e o futuro, canta uma canção de trabalho e amor. A tensão continua a aumentar à medida que as horas vão passando e a hora do almoço se aproxima. A irmã mais nova vai investindo em tentativas de desconversa que são bruscamente interrompidas pela irmã mais velha, que representa a personagem do futuro. Com isto, aparece o irmão que se depara com uma cena inesperada de tensão, passiva e latente. Esta tensão acumula em trocas de respostas grosseiras entre as irmãs mais velha e mais nova e só é interrompida quando a irmã mais velha cede à irmã mais nova na sua vontade de desejos de refeição, inicialmente avançados com a intenção de agradar a matriarca. Esta última sai de cena e o irmão e a irmã mais velha conversam sobre a função que é esperada da irmã mais nova. O irmão, assim como a sua irmã gémea, insiste na ideia de quebra da tradição, na escolha do próprio destino, ao que a irmã mais velha se opõe veemente. O irmão, saturado, pergunta novamente a razão de tal Mera, pelo que a irmã mais velha, por ser conhecedora das histórias antigas e estar

mais ligada à tradição, prontamente se põe a contar uma vez mais o mito da criação da aldeia.

Este mito muito antigo trata de uma entidade que, há muito tempo atrás, quando ainda não existia aldeia, apareceu naquelas partes. Este ser, representado pela divindade fundida de Dionísio e Orfeu, caminhava com uma intenção, um objectivo. Não se sabe de onde vinha nem para onde ia, mas a verdade é que, ao chegar àquele local, parou de andar. Este ser trazia consigo um tirso, uma tibia e um cantil. Por estar cansado de tanto caminhar, encostou-se ao tirso depois de o ter encravado na terra. Tinha muito sede, mas o seu cantil estava vazio e não havia água à vista. Como tal, deu-se por vencido e começou a tocar música. Tocou durante muitas horas, totalmente absorto no que fazia. Quando finalmente terminou, reparou que o seu outrora tirso se havia transformado numa grande roda de madeira. Fora o poder da sua música que criara tal mágica. Inspirado pelo que via, e sem a menor dúvida sobre o que fazer, subiu para a Roda e começou a andar, fazendo-a rodar. Ao fazê-lo, tudo à sua volta começou a mudar. Brotou água por baixo da roda e rapidamente frutos e árvores começaram a surgir naquele ambiente que antes se apresentava inóspito. A magia era tão forte que chegou a atrair as pessoas que apareceram e formaram a aldeia. Toda esta prosperidade durou algum tempo, enquanto o ser tocava a Roda. Mas, certo dia, não se sabe porquê, este desapareceu. Ao fazê-lo tudo o que havia criado parecia querer ir com ele, e aos poucos ia definhando. A aldeia em desespero não sabia o que fazer. Imaginavam já abandonar o local até que certa manhã a mais nova de uma família de cinco irmãs subiu para a Roda e fê-la rodar. Com isto, tudo recomeçou a resplandecer de vida e a aldeia pôde prosperar novamente. Segundo este mito, esta família são os antepassados longínquos da família desta história e, por essa razão, a tradição deve continuar, e deve ser a irmã mais nova a assumir o seu lugar como esfinge da Roda.

Não contente com esta explicação, e com o facto de que a irmã lhe contava uma história infantil para argumentar sobre um assunto que considerava muito sério, é a vez do irmão de responder de forma grosseira. A ele junta-se a irmã gémea que, entretanto, tinha voltado e ouvira o final da história. A irmã do meio, mais sensata e paciente, tenta apaziguar os ânimos, no entanto não consegue evitar que se despolete uma grande discussão. São ditas coisas pouco sensíveis. A irmã mais nova renuncia ao seu destino e aponta o dedo à tradição e à regra patriarcal. A irmã mais velha, mesmo que empatizando com os sentimentos da sua irmã mais nova, não consegue argumentar a

seu favor. O irmão, no meio de uma discussão tão grande, perde-se nos seus próprios pensamentos e devaneios. A irmã do meio tenta estabelecer a calma, mas sem sucesso. Todos sentem uma enorme tristeza pela iminente morte da mãe, aliado à infelicidade extrema que sente a irmã mais nova. Esta é a maior causa de tensão e o facto que os impede de ver as coisas claramente. A discussão atinge o seu expoente máximo com uma canção animada. Esta canção, dramaturgicamente, representa um falso libertar de tensão pelo seu carácter, mas evidencia a raiz do conflito.

A partir deste momento existe uma não-temporalidade na dramaturgia e na história. A realização por parte da irmã mais nova de que não consegue viver com o seu conflito de ao mesmo tempo querer escolher o seu próprio destino e não desapontar a mãe leva ao seu desaparecimento. A família acredita que ela fugiu, que foi viver a vida à sua moda, experienciá-la à sua maneira, mas a verdade é que ela pôs fim à sua própria vida. O irmão, assolado pelo desgosto da perda de algo que se afigura como metade da sua identidade, toma uma decisão. Decide ele tomar o lugar da esfinge. Com isto, concretiza duas coisas. Por um lado, a quebra a tradição e garante que o mordaz desfecho não se voltará a repetir no futuro. Por outro, incorpora em si a sua característica de personagem representante do futuro ao tomar rédeas do seu próprio destino, ao associar-se ao antigo destino da sua irmã.

2.6. Texto dramático

Após a concepção da dramaturgia, foi elaborado um texto que representa a tradução da mesma sob um conjunto de regras pré-estabelecidas tendo em conta as características dos personagens, o desenrolar da acção e a elaboração musical que desejava explorar.

Pela sua relação com a tradição, exposta através da música tradicional, partes do texto deveriam ser escritas tendo em conta as considerações específicas manifestadas neste género. Tais foram a da escrita em verso e da utilização da rima. Para a primeira canção, interpretada maioritariamente pela irmã do meio, foi proposto a construção de uma canção de trabalho misturada com uma canção de amor. A componente ligada ao

trabalho veio no seguimento da função das irmãs de fiandeiras. O processo de tecer e fiar a lá é, na verdade, constituído por vários processos, dentro dos quais se insere o de ensarilhar a lâ. Este tema conjuga-se com o do amor. Numa primeira leitura, foi criada uma parte da canção que aludisse a um tratamento mais “tradicional” do texto. Surge então a ideia de que o sujeito poético haveria encontrado um amor pelo qual se apaixonara perdidamente. Esta ideia é rapidamente subvertida ao introduzir a ideia de traição por parte da pessoa amada o que faz com que o sujeito poético se revolte avidamente contra o amor, algo que não é muito comum na música tradicional, para não dizer inexistente (embora haja inúmeras letras referentes a relações extra conjugais, principalmente interpretadas por mulheres que, por exemplo, ninam a sua criança enquanto falam indirectamente com os amantes que as esperam à janela). É ainda avançada uma duplicidade da palavra ‘embaraçada’, algo que num primeiro instante pode ser interpretado como ‘envergonhada’, mas cujo significado pode ser também ser entendido como ‘grávida’. É também feito o jogo de palavras entre o ‘ensarilhar’ da lâ no início da canção com o “meter-se num sarilho” que aparece no final.

Os diálogos entre as personagens deviam obedecer a uma concepção naturalista por uma vontade de aproximação a esse registo. Uma vez que a dramaturgia avança uma proposta de tensão latente, seria necessário criar os diálogos por forma a evidenciar essa tensão, ao mesmo que não deviam abandonar a ideia de que muitas das coisas que os personagens estão a sentir não deveriam a ser referenciadas.

O mito da criação da aldeia deveria ser concebido como uma história contada.

A canção final deveria evidenciar as vontades das personagens e o desfecho da história (mais ou menos subentendido), mantendo a mesma lógica do verso e da rima. Deveria também referenciar a Roda.

2.7. Reflexão

Através da escolha de elementos base dramatúrgicos, e consequente elaboração de relações entre os mesmos, foi criada uma dramaturgia que representa uma história com simbologia e intenção próprias. A partir desta dramaturgia foi redigido um texto

dramático (anexo 2), seguindo determinadas restrições auto-impostas, que evidencia algumas destas relações e simbologias. Estas restrições serviram para criar, *à priori*, um enquadramento para a concepção textual tendo em conta preocupações não só de clarificação dramatúrgica como de vontades específicas de exploração musical (como foi o caso das restrições para os momentos cantados na sua relação com a música tradicional).

Foram, no entanto, deixadas algumas coisas por dizer no texto dramático. Tal deve-se a dois factores. Em primeiro lugar, e falando numa perspectiva de realização cénica (*mise en scène*), esta é uma obra pensada e idealizada para ser representada em palco. Como referenciado no primeiro capítulo, para além do texto existem muitas outras áreas dentro do aparelho teatral/cénico que contribuem e cooperam entre si para cumprir a dramaturgia de um espectáculo. Os actores estão em cena e podem socorrer-se de movimentação e expressões para transmitir elementos extra-textuais, o desenho de luz definirá muito do que é visto em cena e a maneira como é experienciado, os cenários ajudam a criar um contexto espacial, o som um contexto sonoro, etc. Como tal, e tendo essa perspectiva extra-textual em mente, muito do que é percebido em palco advém de elementos que não o texto.

Em segundo lugar, e tendo em conta de que o objectivo, por mais ou menos preocupado com o drama e com a cena, é o da criação musical, alguns elementos foram deixados propositadamente fora do texto para que pudessem ser traduzidos e evidenciados apenas pela música.

3. Concepção musical

Como referenciado no anterior capítulo, propus-me à concepção de uma obra dramatúrgica tendo por base elementos mitológicos e contextuais. Uma vez criada a dramaturgia pude começar o processo inicial de tradução da mesma em elementos musicais. Alguns ficaram decididos e, destas escolhas na sua conjugação com a dramaturgia, foi criado um texto. Este texto, por sua vez, definiu uma forma e uma estrutura formais para a criação musical, aliando assim à sua estrutura interna, já idealizada, uma estrutura externa (Cap. I).

Deste modo, prossegui com a idealização e realização do processo de tradução de elementos dramatúrgicos em elementos musicais, tendo começado pela instrumentação e definição dos tipos de momentos musicais a desenvolver. A isto seguiu-se a criação de material musical e relacionamento de ligações internas entre os mesmos. Durante este processo a obra foi sendo composta sempre com uma preocupação de unidade através da interligação de todos os seus elementos, tanto dramatúrgicos, como textuais e musicais.

Neste capítulo irei abordar alguns processos de tradução de elementos dramatúrgicos em elementos musicais que utilizei, desde a escolha da instrumentação, passando pelos caracteres das diferentes partes, dando especial enfoque no papel e no tratamento específico da voz.

3.1. Instrumentação

A escolha da instrumentação desta obra prendeu-se por alguns factores. Em primeiro lugar, e como era a minha intenção colocar a peça em palco, optei por um pequeno ensemble. Esta escolha permitir-me-ia intercalar ensaios de naipe com ensaios de *tutti* e garantir ao máximo a disponibilidade dos intervenientes, algo que com um grupo grande de instrumentistas se poderia tornar complicado de gerir. Em segundo lugar, a escolha de um ensemble pequeno permitir-me-ia desenvolver a individualidade de cada instrumento face ao resto do ensemble e à música num todo. Quero com isto dizer que, na minha visão, vi mais oportunidades de trabalhar as características individuais de cada instrumento, em relação ao seu papel dramatúrgico, e de estabelecer personagens instrumentais. E terceiro, numa perspectiva logística, este espectáculo iria acontecer no Teatro Helena Sá e Costa na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo e os instrumentistas iriam ficar no fosso de orquestra, de modo a deixar o palco livre para movimentação dos actores/cantores. Deste forma, não optei por um ensemble numeroso porque não iriam caber na área do fosso de orquestra.

3.1.1. Instrumentação como personagens

Na perspectiva de tradução de elementos dramatúrgicos em elementos musicais, a minha primeira escolha foi a de atribuir a cada um dos personagens dramáticos um instrumento, criando assim uma contra-parte musical para cada um deles.

A história tem cinco personagens, sendo que um é subentendido e outros dois representam o mesmo (os irmãos gémeos). Como tal, o total de personagens a representar, na minha acepção da dramaturgia que realizei, são três. Existem também as entidades mitológicas. Dionísio e Orfeu constituem um só e, como o seu momento mais relevante é o do mito da criação da aldeia, decidi associá-los ao instrumentos que protagonizaria a personagem da irmã mais velha. As restantes divindades, as Meras e Tique, nesta dramaturgia representam simbolismos, embora que diferentes, semelhantes.

Como tal, decidi incorporar Tique nas Meras (algo que, segundo Grimal, não fui o primeiro a fazer⁵).

Estando as personagens definidas, faltava definir os instrumentos. A minha primeira escolha foi o instrumento que representaria as Meras com a Tique incorporada. Como estas são as fiandeiras do destino dos mortais, optei por cordas. Como elas são três, escolhi o violino, a viola e o violoncelo, que me permitiriam criar texturas contínuas referenciando sinestesicamente um fio a ser fiado. Estando as personagens mitológicas atribuídas, faltavam as *dramatis personae*. Pelo carácter sonhador, leve e livre que imaginava para a irmã mais nova, atribuí-lhe a flauta. Pelo seu carácter mais pesado mas ao mesmo tempo doce, atribuí à irmã mais velha o eufónio. Pelo seu carácter ponderado e sensato, atribuí à irmã do meio o fagote. Decidi juntar mais um instrumento ao ensemble, o piano, como elemento de ligação entre as diferentes partes e para atribuir mais recursos e variabilidade tímbrica. Por fim adicionei a electrónica que, não sendo instrumental, é parte integrante do ensemble. Este elemento não se relaciona directamente com nenhuma das personagens dramáticas nem mitológicas e representa a abstracção da evolução da tensão. A sua concepção partiu da gravação de instrumentos acústicos (timbalão tradicional, adufe, bandolim, cavaquinho e viola braguesa). A partir destes sons concretos foram feitas montagens por forma a criar texturas. À medida que a peça vai avançando, os sons são apresentados progressivamente mais distantes do seu timbre original através de processamento, tentando representar o aumentar da tensão sentida pelos personagens.

3.2. Voz

Nesta obra, não só mas principalmente por se tratar de uma peça dramática, houve um especial enfoque no trabalho da voz. Não numa perspectiva de virtuosismo

⁵ “Encontram-se igualmente referidas juntamente com Tique (o Destino, a Fortuna), que encarna uma noção análoga.” (Grimal, 2020: 306).

melódico, mas sim numa perspectiva textual e de compreensão do texto e, consequentemente, da intenção dramatúrgica.

São apresentados momentos recitados, onde os intervenientes têm indicações temporais relativas dentro das quais se podem mover com alguma liberdade, respeitando as entradas, saídas, e ligações pontuais com outros elementos musicais ou outras vozes, e momentos cantados, que têm indicações temporais precisas e alturas definidas.

Os momentos recitados pretendem tratar o texto de uma forma natural, como uma conversa. Não são atribuídos tempos absolutos e a escrita instrumental (na maior parte dos casos, salvo exceções específicas) foi elaborada de forma a poder atrasar ou adiantar entradas e saídas e tornar mais orgânica a interpretação ao vivo. Os momentos cantados, por outro lado, necessitam de rigor rítmico e de afinação para que a sua conjugação com o conjunto seja eficaz. Estes momentos também têm a sua intenção dramatúrgica reflectida não só no texto, mas também no seu carácter.

3.2.1. Cantiga da Roda

A cantiga da roda, recolhida por Michel Giacometti em Dornelas do Zêzere, serve como um ponto de partida para a criação musical. O facto de escolher e trabalhar um tema do cancioneiro tradicional português deveu-se, como exposto no capítulo anterior, à vontade de integrar a música tradicional como elemento dramatúrgico e, como tal, dela extrair características que contribuíssem para uma criação uniforme e coesa. Para isto parti da análise formal desta canção e identificação dos seus elementos característicos, quer melódicos quer tímbricos.

O tema (Figura 1), na versão da recolha escolhida, é interpretado apenas por uma voz feminina. Tem apenas uma parte que se repete com letra diferente. Esta parte pode ser dividida em três segmentos distintos, sendo que, por vezes, a intérprete não canta os três. Partindo da transposição em que começa o vídeo (visto que, ao longo da filmagem, se sente uma trajectória descendente na afinação) o primeiro segmento da melodia (A) centra-se em ré maior, o segundo (B) em dó maior e o terceiro (C) baseia-se num arpejo diminuto a partir de si que termina uma vez mais na centralidade de ré maior. Por vezes,

existe um quarto segmento que acontece na centralidade do primeiro segmento. Outra variação ocorre no primeiro segmento que por vezes se baseia no modo menor.



Figura 1 - Melodia da Roda

Esta melodia tem a peculiaridade interessante de alternar entre modos diferentes de segmento para segmento. Não é uma característica muito vulgar da música tradicional que normalmente se restringe a um só modo (tirando os casos em que alterna, dentro da mesma centralidade, entre o modo maior e menor que, por vezes, acontece na melodia desta recolha).

Timbricamente, a cantora está num registo de voz relativamente médio, mas a sua colocação tem uma característica que denota um certo esforço vocal. É possível argumentar que, talvez pela idade, a sua voz comece a fraquejar nesta região. É pertinente contemplar também a hipótese de que, devido ao esforço do trabalho que leva, o seu corpo não esteja no melhor estado para controlar bem o tracto vocal (hipótese que é fundamentada pelas quebras recorrentes de afinação no segundo segmento onde se nota uma clara falta de fôlego).

Estas características tímbricas estão muitas vezes associadas a este tipo de música. Trata-se de um fenómeno que pode acontecer mesmo quando estão a ser interpretadas canções fora do contexto laboral. Tal facto remete para a importância do contexto de onde provém a música e da associação que os intérpretes destas canções lhe fazem. Esta dimensão foi algo que eu tentei incluir na escrita da obra ao inserir alguns pormenores tímbricos em determinadas passagens de instrumentos (será abordado mais à frente).

3.2.2. Considerações de carácter

Nos momentos cantados foi procurada uma aproximação a alguns elementos do universo da música tradicional.

Considerando a sua componente melódica, as melodias escritas tentam aproximar-se do carácter verificado na cantiga da roda. Como tal, foram privilegiados os saltos por terceira, quarta ou quinta assim como a deslocação por graus conjuntos. Há uma excepção que é o caso da melodia cantada pela irmã mais nova, que acontece na passagem do c. 188 para o c. 189, onde a esta apresenta um salto de sexta menor (ou neste caso, por razões de enarmonia, de quinta aumentada). Considerando a dimensão harmónica, os intervalos entre as vozes aproximam-se de uma lógica de construção por terceiras paralelas e de textura homofónica, característica da música tradicional. A excepção acontece no coro final (Figura 2) em que o irmão apresenta um movimento melódico que contrapõe o movimento por terceiras paralelas das irmãs. Esta excepção constitui uma tradução de um elemento dramatúrgico em que o irmão incorpora o destino da irmã e decide ir para a Roda.

Pas. Tro - ca a vol - ta, ro - da ro - da ro - da ro - da

Prs. Tro - ca a vol - ta, ro - da ro - da ro - da ro - da

Ftr.hm. Tro - ca a vol - ta, Tro - c'a

Figura 2 - Excepção à harmonia por terceiras

3.2.3. Considerações no conjunto

No âmbito desta obra, em que as vozes carregam consigo o texto, houve um especial cuidado pela garantia da sua inteligibilidade ao longo de todas as partes. Isto foi procurado através do controlo dinâmico (Figura 3, c. 158 - 160, em que o violoncelo e a viola se encontram em registos próximos da voz mas, pela sua dinâmica, procuram fundir-se com ela) e da escolha cuidada do registos dos instrumentos (Figura 4, c. 84 -

87, onde o piano intervém com uma linha melódica que se interliga no registo da voz mas numa dinâmica pouco intensa, e onde o fagote começa num registo mais agudo que a voz, em piano, e, quando esta pausa, ele “invade” o seu registo terminando a sua frase numa nota mais grave do que a voz e novamente numa dinâmica pouco intensa) quando em função de acompanhamento e conjugação com o material vocal e textual.

158
Prs. Meu co-ra-ção cho-rou quan-do ai, te fos-te trai-dor.
Vln.
Vla.
Vlc.

Figura 3 - Exemplo de controlo dinâmico

84
Fgt. pp mp p
Pno. p mp p pp
Prs. sa-ri-lhes mais na-da. Mas des-de que te vi per-di o
Vln. mp
Vla. mp
Vlc. mp

Figura 4 - Exemplo de escolha de registo

3.3. Relações dramatúrgicas

Como tenho vindo a evidenciar neste capítulo, na escrita desta obra procurei estabelecer relações entre os elementos dramatúrgicos e os elementos musicais. Num primeiro instante associando os diferentes instrumentos a diferentes personagens, tanto da história como da mitologia. Num segundo instante, na sua relação com o texto, procurando garantir a inteligibilidade do mesmo. Nesta secção abordarei diferentes partes da peça numa tentativa de tornar evidente escolhas específicas de material musical, de relação entre instrumentos (associados à sua função nas diferentes partes) e a relação entre as próprias partes.

A primeira secção da obra é uma pequena abertura que pretende criar um efeito de limbo entre o tempo antes do início do espectáculo e o início propriamente dito. O piano começa por dar a referência de afinação e os instrumentos vão progressivamente entrando, simulando a afinação e terminando no tempo indicado (digo simulando porque, na realização do espectáculo, os instrumentistas entrariam no fosso de orquestra com os instrumentos previamente afinados). Em cena estariam já desde a entrada do público as três irmãs, embrenhadas nos processos de fiar a lã e, no momento em que a melodia acabasse elas diriam as suas falas em estilo de mensagem de sala. A frase de cada uma denuncia o seu personagem uma vez que a irmã do meio faz a pergunta, indicando o presente, a irmã mais velha responde de forma imediata, referindo um tempo passado, e a irmã mais nova referenciando o futuro.

The image shows a musical score for a scene. The top staff is for the Flute (Fl.), starting at measure 15 with a tempo marking of quarter note = 72. The flute part begins with a piano (p) dynamic and ends with a piano-piano (pp) dynamic. Below the flute are three staves for strings: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). These string parts enter later in the scene, marked with 's.p.' (sotto piano) and 'ppp' (pianissimo) dynamics. The string parts are written in a way that suggests they are playing a similar melodic line to the flute, but at a lower volume and starting later.

Figura 5 - Melodia da Roda na flauta

Após a abertura a flauta apresenta a melodia da cantiga da roda, acompanhada por uma textura suave da electrónica (com gravações de peles raspadas sobrepostas) e por uma textura contínua das cordas (Figura 5 e 6). A esta junta-se o eufónio que ecoa a melodia a uma transposição de meio tom (Figura 6). A irmã mais nova está associada à melodia da flauta que é interpolada pela melodia do eufónio que está associado à irmã mais velha. Dramaturgicamente pretendo com isto indicar o início de uma tensão latente entre as duas irmãs pelo facto de não estarem consonantes uma com a outra. As cordas ajudam a esta ideia de duas formas:

- Primeiro, timbricamente, ao friccionarem as cordas em *sul ponticello*, é alterado o timbre característico da soma das regiões graves destes instrumentos o que o torna mais estridente através do aumento da intensidade na região sobre-aguda do espectro harmónico (com isto pretendo fazer uma relação com o timbre vocal da intérprete que canta a cantiga da roda na recolha de Giacometti);

- Segundo, através das harmonias que constroem entre si, ora mais consonantes com a melodia da flauta (Figura 6, no primeiro tempo do compasso 27, o violoncelo movimenta-se formando um acorde em que todas as notas estão inseridas na escala do segmento melódica da flauta - mi/fá#/lá contra a melodia em lá maior) ora mais dissonantes (Figura 6, no compasso 24, em que a movimentação do violoncelo e do contrabaixo cria um acorde cujas notas, para além de já apresentarem uma dissonância de trítone entre si - mib/lá - chocam com o mi natural da flauta). Como Menas, este jogo de consonância/dissonância serve como uma anunciação da fatalidade do final da peça).

20

Fl. *p* 3 *pp*

Euf. *pp*

Vln. *pp* (s.p.) *ppp* *pp* p.n.

Vla. *pp* (s.p.) *ppp* *pp* p.n.

Vlc. *pp* (s.p.) *ppp* *pp* p.n.

25

Fl. *p* *pp*

Euf. *pp* *p*

Vln. (p.n.) *ppp* *pp* s.p.

Vla. (p.n.) *ppp* *pp* s.p.

Vlc. (p.n.) *ppp* *pp* s.p.

Figura 6 - Entrada do Eufónio

51

Fgt. *p* *p*

Pno. *p* *p*

Ftr.ml. || - | O que é o almoço? | Há frango? Podíamos fazer | uma canja, ou frango assado! |

Figura 7 - Primeira intervenção narrada

A seguinte secção é a primeira parte narrada. Aqui a irmã mais nova começa a falar de coisas banais por forma a fugir a não pensar na tristeza que a aflige. A intervenção do piano e do fagote nos compassos ao 53 ao 55 acompanham a sua conversa num tom um tanto leve e descomprometido (Figura 7). Mas a tensão está lá e, quando a irmã mais velha interrompe o discurso da irmã mais nova de forma brusca, respondem também o piano e o fagote com uma intervenção brusca juntamente com um apontamento tímbrico do violoncelo (Figura 8, c. 58).

55

Fgt. *mp* *mf*

Pno. *mp* *mf*

Psd. || - - - - - Toma lá é atenção ao sarilho que estás a fazer isso mal!

Vtr.ml. || Ah, não, já sei, arroz de frango! A mãe gosta tanto de arroz de frango... Uma massa de meada?

Vlc. pizz. *mf*

Figura 8 - Resposta da irmã mais velha

No seguinte momento (Figura 9, c. 59 - 65) o tema anterior volta, mas com um carácter mais pesado e sombrio, evidenciando esta tensão e conduzindo-a até à seguinte secção.

Figura 9 - Exemplo de tensão através de reharmonização

32

79

Fgt. *p* *p* *pp* rit. A tempo

Pno. *pp* *pp*

Prs. En - sa - ri-lh'á lâ. Não en-

Vln. *pp* *pizz.* *p* rit. A tempo

Vla. *pp* *pizz.* *p*

Vlc. *pp* *pizz.* *p*

Figura 10 - "Ensariha a lâ"

139

Fl. *139*

Fgt. *139*

Euf. *139*

Pno. *139* *mp* *mp*

Pas. Me - ti - me cá num sa - ri-lho: fi-quei em-ba-ra-ça-da a - go-ra-en-sa - ri-lho a

Prs. na - - da. Me - ti - me cá num sa - ri-lho: fi-quei em-ba-ra-ça-da a - go-ra-en-sa - ri-lho a

Ftr.ml. Me - ti - me cá num sa - ri-lho: fi-quei em-ba-ra-ça-da a - go-ra-en-sa - ri-lho a

Vln. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Figura 11 - Exemplo de harmonia por terceiras

A segunda secção da canção apresenta um carácter bastante distinto da primeira e tem o propósito de fazer dançar. Evidencio aqui o segmento onde as três vozes entram em conjunto. Como referenciado anteriormente, seguem uma lógica de relação por terceiras, com movimento paralelo numa textura homofónica (Figura 11, c. 140 - 141). Elas cantam “Meti-me cá num sarilho/ fiquei embaraçada/ agora ensarilho a lâ/ não ensarilho mais nada” em que nas primeiras palavras formam entre si um acorde de lá menor, mas quando chegam a “sarilho” formam um acorde diminuto. Este jogo modal em que se utiliza o paralelismo para formar acordes dissonantes não é frequente na música tradicional e decidi empregá-lo aqui para evidenciar o carácter subversivo do texto proposto para a canção e como ele difere da prática comum deste tipo de música.



Figura 12 - Solo da Flauta

A seguinte secção é um pequeno solo de flauta sobre uma camada de electrónica. Esta camada utiliza uma harmonia por quintas perfeitas, aludindo à abertura da obra. Dramaturgicamente, concebi este momento como um diálogo interno da irmã mais nova que ao mesmo tempo que tenta não pensar no futuro que a espera este arranja maneira de se impregnar no seu pensamento. Isto é feito através da transposição das quintas da electrónica por meio tom que chocam com as notas de repouso da flauta (Figura 12, c. 171-172).

Figura 13 - Visão externa

O momento seguinte apresenta um pequeno diálogo seguido de um pequeno momento cantado. O momento cantado começa de forma calma e tenta representar o estado de espírito da irmã mais nova. A melodia da voz mantém o mesmo carácter (visão externa da personagem; Figura 13, c. 189-190), juntamente com os acordes do piano, mas o acompanhamento da flauta vai subindo de altura até chegar a um ponto em que precisa de se soltar e mexer, correr, gritar, acalmando-se logo a seguir (visão interna da personagem; Figura 14, c. 191 - 193). No momento imediatamente a seguir, o fagote e o eufónio ecoam a melodia da flauta num registo grave evidenciando também eles a visão interna dos seus personagens (Figura 14, c. 193 - 197).

Figura 14 - Visão interna

No seguinte segmento entra o irmão em cena que espelha o momento musical inicial da sua irmã gémea, estabelecendo uma relação dramatúrgica (Figura 15).

Figura 15 - Primeira intervenção do irmão

A seguinte secção é a mais longa da peça e trata do mito da criação da aldeia. Aqui são revisitados temas e texturas apresentados anteriormente e consequentes elaborações. O eufónio apresenta um carácter mais solista por estar associado à irmã mais velha que conta a história do ser que criou a Roda e a aldeia. Nesta secção são apresentados alguns segmentos em solos ou pequenos duetos. A flauta não participa no início deste segmento pois a sua personagem encontra-se fora de cena na altura e só entra mais tarde na história. Evidencio aqui dois momentos referentes ao mesmo elemento dramatúrgico. O primeiro, acontece quando o ser, cansado de andar, se senta e começa a tocar a sua tibia (Figura 16). Neste momento tanto a textura musical como o material harmónico mudam subitamente.

284

Euf. *mp* *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp*

Psd. \parallel $\frac{4}{4}$ começou a tocar. - - - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$

Vln. *p*

Vla. *p* *mp*

Vlc. *p*

Figura 16 - Primeiro exemplo e alusão ao poder encantatório da música

Depois, entre os compassos 300 e 306, referentes ao momento da criação da aldeia produzida pela magia do ente, as cordas mantêm um acorde numa dinâmica pouco intensa que cresce até ao momento em que o personagem diz “... e com isto apareceram as pessoas” (Figura 17). Em ambos, estas mudanças de material musical pretendem criar uma alusão ao poder encantatório da música preconizado por Orfeu.

305

Fl.

Egt.

Psd. || as flores, os frutos, o vento, a cor e a luz e com isto apareceram as pessoas

Vln.

Vla.

Vlc.

p, *mf*, *mp*

Figura 17 - Segundo exemplo da alusão ao poder encantatório da música

Perto do final desta secção existe um segmento instrumental (c. 318 - 325) ao qual são sobrepostos fragmentos melódicos protagonizados pelo eufónio. Isto representa o ente que abandona a Roda e segue o seu caminho (Figura 18).

323 ♩=56

Fl.

Egt.

Euf.

Pno.

Vln.

Vla.

Vlc.

p, *mp*, *mf*, *pp*, *rit.*

Figura 18 - Despedida do Ente

O segmento final desta secção representa a personificação das Meras que terminam de contar a história (c. 326 – 341). Este serve como uma transição e representa a inevitabilidade do destino de cada um. Apresenta também a textura a explorar no coro final. É o seguimento do final da secção anterior e representa a discussão familiar. Neste momento, a tensão atinge o seu expoente máximo e é apresentado como “a calma antes da tempestade”. As cordas apresentam harmonias tensas com alguns pequenos momentos de consonância e acompanham o avançar do discurso, ora crescendo no início de uma frase, ora decrescendo no final de outra (Figura 19).

330 $\text{♩}=63$ rit.

Fgt. pp mp p mp

Ps. **||** Foi então que a mais nova da aldeia, da família das 5 irmãs, que era a mais corajosa de todas, ao levantar-se de manhã foi tocar a roda. | E ao fazê-lo, como que por magia, toda a aldeia prosperou novamente. |

$\text{♩}=63$

Vln. p mp p mp

Vla. p mp p mp

Vcl. pp p mp

Figura 19 - Alusão às Meras

A canção final é o explodir da tensão e o fervilhar das emoções arrecadadas durante a peça. São confrontadas as problemáticas em jeito de canção tradicional. As irmãs mais velhas insistem para que a mais nova vá para a Roda enquanto que esta insiste que não é capaz de o fazer. Nesta secção, a flauta contracena com a irmã mais nova que se prepara para despedir. É re-exposto o tema presente nas Figuras 13 e 14 com uma intenção dramaturgicamente semelhante, embora ligeiramente diferente. Na sua primeira aparição a visão interna oferecida demonstra um fervilhar de actividade porque o seu âmago ainda luta contra a fatalidade do seu próprio ser (Figura 13). Nesta segunda aparição, no entanto, a visão interna está mais concordante com a visão externa e até acompanha a voz cantada num arpejo em dó bemol com a sétima maior (Figura 20, c. 368). Representa um sincronismo entre o que a personagem sente e pensa e alude à sua decisão final de suicídio.

368

Fl. *mp* *mf* *p* *mp*

Fgt. *mp* *mf* *mp*

Euf.

Pno. *mp* *mf* *mp*

Pas. vi-vo a vi-d'à mi-nha mo - da eu não to - co nes - sa ro - da

Figura 20 - Visão interna e externa

Segue-se um solo da irmã mais nova acompanhada pela textura inicial da electrónica, numa alusão à primeira secção protagonizada pela flauta. No entanto, neste momento aparece sozinha (Figura 21). Este momento representa o seu suicídio e o facto de não ser acompanhada pelo seu instrumento pretende representar a sua despedida final.

382

Ftr.ml. Mu - d'a mo - da, por mais que mu - de

386

Ftr.ml. vol - ta tu-do ao mes-mo mo - do To - c'a Ro-da que é vir-tu - de to - ca tu, que eu não ro - do.

Figura 21 - Solo final da irmã mais nova

No coro final os papéis dos instrumentos já não existem. Todos sofrem pela perda da irmã pelo que a choram em conjunto. Aqui, o irmão toma a decisão de tomar o seu lugar no topo da Roda ao cantar “Toca a roda, roda a roda” e com “Troca a volta, tudo volta” alude à quebra da convenção imposta pela tradição. As irmãs ressoam em

concordância, representando a sua mudança de opinião e o arrependimento pela chegada tardia dessa realização.

3.4. Reflexão

Como avançado no primeiro capítulo, ao tornar-me produtor dramatúrgico da minha própria obra abria caminho para a poder explorar composicionalmente, relacionando-a com a minha própria concepção dramatúrgica. Como tal, concebi uma visão de *mise en scène* que utilizei para definir os elementos dramatúrgicos que achava relevantes de explorar na composição e procurei traduzi-los em elementos musicais. No final do segundo capítulo referenciei o facto de que, aquando da criação do texto dramático, alguns dos elementos dramatúrgicos não haviam sido integrados. Esta proposta ia de encontro a uma perspectiva de que a dramaturgia poderá ser representada por meios de expressão em cena extra-texto.

Como tal, desenvolvi algumas relações entre os elementos musicais e as intenções dramáticas que pretendia representar. A relação entre os dois irmãos gémeos foi explorada desta forma ao associar a ambos o mesmo instrumento assim como um mesmo segmento musical. O poder encantatório da música, preconizado pela dupla Orfeu/Dionísio, é representado por uma mudança súbita do material harmónico em momentos do texto específicos. O suicídio da irmã mais nova, pouco evidente no texto, encontra uma nova dimensão ao estar associado ao elemento da electrónica inicial e por não se fazer acompanhar pelo seu instrumento.

Desta forma, procuro estabelecer uma lógica musical interna de relação entre instrumentos, forma, material e apontamentos específicos ao texto.

Conclusão

Ao longo desta dissertação foram abordadas considerações sobre a definição de dramaturgia e papéis a ela associados. Através da sua análise descobri duas funções modernas de dramaturgo que abrem caminho para uma definição mais ampla e abrangente deste conceito que me permitiram melhor entender o papel que poderia desempenhar aquando da criação da obra que me propus a fazer.

Analisando a minha própria dramaturgia estabeleci possíveis relações internas entre os seus elementos. Estas relações permitiram-me estabelecer ligações entre os elementos dramatúrgicos e musicais. Feitas estas ligações foi composta uma obra com a preocupação de garantir organicidade entre o material musical, textual e extra-textual. As personagens e suas representações musicais surgiram então unidos com o propósito de concretizar e transmitir a intenção dramatúrgica de uma forma articulada e com uma perspectiva de coesão e unidade.

Bibliografia

Brockett, O. G. (2000). *The Essential Theatre*.
Belmont: Thomson Wadsworth.

Brook, P. (1968). *O Espaço Vazio* (R. Lopes, trad.).
Lisboa: Orfeu Negro

Danan, J. (2010). *O que é a Dramaturgia?* (L. Varela, trad.).
Lousada: Editora Licorne.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética do Performativo* (M. Gomes, trad.).
Lisboa: Orfeu Negro

Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro Popular Português*.
Lisboa: Michel Giacometti e Círculo de Leitores

Griffero, T. (2009) Mito. Carchia, G. & d'Angelo, P. (ed.), *Dicionário de Estética*,
239–243.
Coimbra: Edições 70.

Grimal, P. (1978). *A Mitologia Grega*.
Mem Martins: Publicações Europa-América.

Grimal, P. (2020). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*.
Lisboa: Antígona.

Hamilton, E. (1942). *A Mitologia* (M. L. Pinheiro, trad.).

Lisboa: Dom Quixote

Irukandj (2010, maio 20). *Cantiga da Roda - Povo que Canta - Michel Giacometti*
[vídeo]. Youtube. Disponível em <https://youtu.be/HNTJsFwcq54>

Juslin, P. N. & Sloboda, J. (2010). *Handbook of Music and Emotion*.

Oxford: Oxford University Press

Levi-Strauss (1978). *Mito e Significado* (A. M. Bessa, trad.).

Lisboa: Edições 70

Lehmann, H. T. (2017). *Teatro Pós-Dramático* (M. Gomes e S. Seruya, trad.)

Lisboa: Orfeu Negro

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*.

Chicago: The University of Chicago Press

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du Théâtre*.

Paris: Messidor/Éditiones sociales.

Rebstock, M. & Roesner, D. (2012). *Composed Theatre*.

Bristol & Chicago: Intellect

Rynaert, J. (1991). *Introdução à Análise do Teatro* (C. Porto, trad.).

Porto: Edições Asa

Stravinsky, I. (1971). *Poética da Música* (M. H. Garcia, trad.).

Lisboa: Dom Quixote

Wagner, R. (1849). *Art and Revolution* (W. A. Ellis, trad.)

London: Kegan Paul, Trench, Tubner & Co., Ltd.

Wagner, R. (1849). *The Art-Work of the Future* (W. A. Ellis, trad.)

London: Kegan Paul, Trench, Tubner & Co., Ltd.

Wagner, R. (1851) *Opera and Drama* (W. A. Ellis, trad.)

London: Kegan Paul, Trench, Tubner & Co., Ltd.

Anexos

Anexo 1 – Partitura da Roda

Anexo 2 – Texto da Roda

Anexos

Anexo I

R O D A (partitura)

Anexo II

R O D A (texto)

♩=60

Flauta

Simular o processo de afinação do instrumento, incluindo, para além da própria afinação, a execução de passagens aleatórias do programa do concerto até à pausa seguinte.

Fagote

Simular o processo de afinação do instrumento, incluindo, para além da própria afinação, a execução de passagens aleatórias do programa do concerto até à pausa seguinte.

Eufónio

Simular o processo de afinação do instrumento, incluindo, para além da própria afinação, a execução de passagens aleatórias do programa do concerto até à pausa seguinte.

Piano

mp *mf* *p*

Passado

Presente

Futuro (Mulher)

Futuro (Homem)

♩=60

Violino

Simular o processo de afinação do instrumento, incluindo, para além da própria afinação, a execução de passagens aleatórias do programa do concerto até à pausa seguinte.

Viola

Simular o processo de afinação do instrumento, incluindo, para além da própria afinação, a execução de passagens aleatórias do programa do concerto até à pausa seguinte.

Violoncelo

Simular o processo de afinação do instrumento, incluindo, para além da própria afinação, a execução de passagens aleatórias do programa do concerto até à pausa seguinte.

6

Pno.

mp *mf*

mf

Vln.

pp *pp* *mp*

Vla.

pp *pp* *mp*

Vlc.

pp

11

Fl.

p

Fgt.

p *f*

Euf.

p *mp* *f*

Pno.

f

Psd.

Prs.

Ftr.ml.

Vln.

p *f*

Vln.

f

Vlc.

mp *f*

Já desliguei.

Têm o telemóvel em silêncio?

Vou desligar.

♩ = 72

15

Fl. *p* *pp*

Vln. *s.p.* *ppp*

Vla. *s.p.* *ppp*

Vlc. *s.p.* *ppp*

20

Fl. *p* *pp*

Euf. *pp*

Vln. *pp* (s.p.) *ppp* *pp* (p.n.)

Vla. *pp* (s.p.) *ppp* *pp* (p.n.)

Vlc. *pp* (s.p.) *ppp* *pp* (p.n.)

25

Fl. *p* *pp*

Euf. *pp* *p*

Vln. (p.n.) *ppp* *pp* *s.p.*

Vla. (p.n.) *ppp* *pp* *s.p.*

Vlc. (p.n.) *ppp* *pp* *s.p.*

30

Fl. *ppp* *pp* *accel.*

Euf. *pp* *p*

Vln. *ppp* *pp* *ppp* *accel.*

Vla. *ppp* *pp* *ppp*

Vlc. *ppp* *pp* *ppp*

→ p.n.

→ p.n.

→ p.n.



35

Fl. *pp* *pp* *♩=80*

Euf. *pp* *mp*

Vln. *pp* *p* *mp* *♩=80*

Vla. *pp* *p* *mp*

Vlc. *pp* *p* *mp*



41

Fl. *p* *pp*

46

Fl. *p*

Ftr.ml. *O que é o almoço?*



51

Fgt. *p*

Pno. *p*

Ftr.ml. *O que é o almoço? Há frango? Podíamos fazer uma canja, ou frango assado!*



55

Fgt. *mp*

Pno. *mp*

Psd. *Toma lá é atenção ao sarilho que estás a fazer isso mal!*

Ftr.ml. *Ah, não, já sei, arroz de frango! A mãe gosta tanto de arroz de frango... Uma massa de meada?*

Vlc. *pizz.*



64 **rit.** $\text{♩} = 72$

Fgts. $\text{♩} = 72$

Pno. $\text{♩} = 72$

Prs. $\text{♩} = 72$

En - sa - ri - lh'ó fi - o

Vln. **rit.** $\text{♩} = 72$

Vla. $\text{♩} = 72$

Vcl. $\text{♩} = 72$

ppp **s.t.**

ppp **s.t.**

ppp

69

Prs. Não me en - sa - ri - lhes a - mor. Meu

Vln. *pp* *mp*

Vla. *pp* *mp*

Vlc. *pp* *mp*

74

Prs. co - ra - ção sor - riu quan - do ai, te viu meu se - nhor

Vln. *pp* p.n. *pp* *mf*

Vla. *p* p.n. *pp* *mf*

Vlc. *ppp* *pp* *mf*

79

Fgt. *p* *p* *pp* rit. A tempo

Pno. *pp* *pp*

Prs. En - sa - ri - lh'á lâ. Não en -

Vln. *pp* pizz. *p* rit. A tempo

Vla. *pp* pizz. *p*

Vlc. *pp* pizz. *p*

84

Fgt. *pp* *mp* *p*

Pno. *p* *mp* *p* *pp*

Prs. sa - ri - lhes mais na - - - da. Mas des - de que te vi per - di o

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *mp*



89

Fgt. *mp*

Pno. *mf* *mp* *p*

Prs. fi - o à me - a - - - da.

Vln. *mp* arco.

Vla. *p* *mp* *mf* arco.

Vlc. *p* *mf* arco.

93 **accel.** $\text{♩} = 84$

Fgt. *mp* *mf*

Pno. *mf* *mp*

Prs. Nos bra - ços des-te sa -

Vln. *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vlc. *mp* *mf*



98

Fgt. *mf*

Pno. *p*

Prs. ri-lho eu en-ro-lei-me e per - di - me Mas e - - le foi-se em

102

Fl. *clavas*

Fgt. *p* \curvearrowright *mp*

Euf. *clavas*

Pno.

Prs. bo-ra eu nun - ca mais o ti - ve. Nos bra-ços des-te sa - ri - lho eu en-ro-lei-me e per



107

Fl.

Fgt. *p* *sfz* *sfz* *mp*

Euf.

Pno.

Prs. di - me Mas e - le foi-se em - bo-ra eu nun - ca mais o ti - ve

Vln. *p* *sfz* *sfz* *pp* *mp*

Vla. *p* *sfz* *sfz* *p* *mp*

Vlc. *p* *sfz* *sfz* *pp* *p* *mp*

vi

120

Fl.

Euf.

Pno.

Vln.

Vla.

Vlc.

sfz *sfz* *mp* *mf*

124

Fl.

Euf.

Pno.

Vln.

Vla.

Vlc.



127

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Prs.

Vln.

Vla.

Vlc.

130

Fl.

Euf.

Pas.

Prs.

Me - ti - me cá num sa -
lã, en - sa - ri - lho a lã não en - sa - ri - lho mais na - - - da. Me - ti - me cá num sa -



133

Fl.

Fgt.

Euf.

Pas.

Prs.

ri - lho: fi - quei em - ba - ra - ça - da a - go - ra en - sa - ri - lho a lã, en sa - ri - lho a lã não en sa - ri - lho mais na - - - da.
ri - lho: fi - quei em - ba - ra - ça - da a - go - ra en - sa - ri - lho a lã, en sa - ri - lho a lã não en sa - ri - lho mais na - - - da.

Vln.

Vla.

Vlc.

arco.

136

Fl. 

Fgt. 

Euf. 

Pno. 

Prs. 

Ftr.ml. 



139

Fl. 

Fgt. 

Euf. 

Pno. 

Pas. 

Prs. 

Ftr.ml. 

Vln. 

Vla. 

Vlc. 

142

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Vln.

Vla.

Vlc.

lã, en-sa-ri-lho a lã não en-sa-ri-lho mais na - - da.____

lã, en-sa-ri-lho a lã não en-sa-ri-lho mais na - - da.____

lã, en-sa-ri-lho a lã não en-sa-ri-lho mais na - - da.____

f

f

f

168

Fl. 

Fl. 173 *mf* *pp*

Fl. 178 *mp* *p* *mp*

Ps. 48

Do quê?

Temos que apanhar as tangerinas,
estão tão bonitas.

A primavera
dá-me saudades.

Da primavera, mal
posso esperar pela próxima.

Fl. 186 *p*

Pno. *pp*

Ftr.ml. To - c'à ro - da, ro - d'ó mo - i - - nho que a

Fl. 191 *mp* *fp* *mf* *mp* *p*

Fgt. *p* *mp*

Euf. *mp*

Pno. *p* *mp* *p*

Ftr.ml. vi - da pas-sa de - va-ga - ri - nho.

196 $\text{♩} = 56$

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

mf

mf

mf

mf

mf



Psd. || - 7 Rais' | parta! Não vou fazer bolo nenhum! Deixa lá isso | e toma atenção ao sarilho. - | - Tu não me irrites, nem desconverses, |

Prs. || - | - | - | - |

Ftr.ml. || Posso apanhar as tangerinas? 7 | - | - Mas porque é que tens de ser logo assim? 7 Tu dantes... - |

A mãe gosta tanto do teu bolo de tangerina...



205 $\text{♩} = 48$

Fl.

Pno.

p

pp

Psd. || trabalha 7 Tangerinas, tu... 7 | - | - 6/8 - |

Prs. || - 7 Deixa | lá isso, mas podes fazer-me um cházinho? | É que veio-me o período e eu estou com umas dores... 7 6/8 - |

209

Fl.

Fgt.

Pno.

pp

p

mp

214

Fl.

Fgt.

Pno.

mp

mf

mp

p

p

219

Fl.

Euf.

Pno.

Ftr.ml.

rit.

p

pp

p

mp

pp

Eu faço-te um chá.

Camomila?

224 ♩=80

Fgt.

Pno.

Ftr.hm.

O que é o almoço? | Há frango? Podíamos fazer frango assado, | ou canja. Ah, não, já sei, arroz de frango!



228

Fgt.

Pno.

Ftr.hm.

A mãe gosta tanto de arroz de frango... | Que caras são essas? |



232 rit.

Fgt.

Pno.

Vln.

Vla.

Vlc.

pp arco IV

236 $\text{♩} = 54$

Fgt.

Pno.

Psd.

Prs.

Vln.

Vla.

Vlc.

Eu faço o arroz.
Vai lá buscar as tangerinas!

A mãe não devia sair,
quanto mais trabalhar...

$\text{♩} = 54$

p *p* *p* *p* *p* *p*



240

Euf.

Pno.

Psd.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

A mãe está muito mal,
já não pode trabalhar.

É teimosa a mulher.
E a tua irmã também.

Se ela fosse p'rá roda a mãe
ficava sossegada em casa.

Mas

mp *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

244

Euf. *mp*

Pno. *p*

Psd. Já sabes a história. Precisas que eu te conte outra vez?

Ftr.hm. porque é que tem de ir ela?

Vln. *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vlc. *p* *mf*



Psd. Dizem que, antigamente, Apareceu na terra um ente, a vaguear por aqui, Ele... ... trazia consigo três coisas: |
antes d'haver aqui gente, um ser, uma espécie de pessoa meio à toa.

Prs. Ela!



Euf. *p* *3* *mp*

Psd. uma tibia, um tirso e um cantil. Ele... andava sempre sempre sem parar.

Ftr.hm. Ela!



Euf. *mp* *mf* *3*

Psd. Não se sabe o sentido mas não parecia perdido.



Psd. Voltando
ao ente (que era um pouco
diferente) | 7 Andou | tanto, tanto, tanto, que um dia parou.

276

Pno.

Psd. **||** - Porque quis parar? | Já estava farto de andar, | **z** Cansou-se e parou. | Pegou no cantil mas estava vazio. |

pp



280

Pno.

Psd. **||** Olhou à volta e não havia água, | Encostou-se ao tirso espetado | e para sua consolação, | ainda lhe restava a tibia, por isso **4/4**

p *mp* *accel.* $\text{♩} = 80$



284

Euf.

Pno.

Psd. **||** **4/4** começou a tocar. - | - | - | **3/4** - | **2/4** - | **3/4**

Vln.

Vla.

Vlc.

mp *mf* *mp* *mf* *p* *mp* *p*

289

Euf. *mf* *pp*

Pno. *mf*

Psd. || $\frac{3}{4}$ || Tocou durante horas a fio | e passado muitas horas viu uma $\frac{2}{4}$ roda grande de madeira, $\frac{3}{4}$ mesmo ali à sua beira, onde antes |

Vln. *pp* *fp*

Vla. $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{4}$

Vlc. *pp* *fp* *pp*

≡

293 *rit.* $\text{♩}=54$

Pno. *p*

Psd. || era o tirso, que se tinha $\frac{2}{4}$ transformado assim como por $\frac{3}{4}$ feitiço. || || || ||

Vln. *rit.* $\text{♩}=54$

Vla. *ppp*

297

Pno.

Psd. **||** Como se já soubesse o que fazer | subiu para a roda e começou | no mesmo lugar. **z** | - |

Vln.

Vla.

p

*

pp



301

Fgt.

Pno.

Psd. **||** **z** **z** Quanto mais ele tocava | mais a terra se transformava. | **z** **z** Primeiro - | a água por baixo da roda, | e depois com ela

Vln.

Vla.

Vlc.

p

pp

pp

305

Fl.

Fgt.

Psd. **||** as flores, os frutos, o vento, | e com isto apareceram |
a cor e a luz | as pessoas |

Vln.

Vla.

Vlc.

mf

p

mp

mp

mp

==

309

Fl.

Fgt.

Psd. **||** - | *No fim já era uma aldeia.* | *Foi este ente que deu origem* | *a tanta gente.* |

Vln.

Vla.

Vlc.

mf

pp

p

mp

ppp

mp

ppp

mp

313

Fl.

Fgt.

Pno.

Vla.

Vlc.

mp

mf

p

pp

12

p

mf

p



318

rit.

Fgt.

Euf.

Pno.

rit.

Vln.

Vla.

Vlc.

mp

p

mf

mp

p

p

mp

p

p

mp

p

323 $\text{♩} = 56$

Fl. p mf pp *rit.*

Fgt. p mp mf pp

Euf. p mp p mp

Pno. pp mp p

Vln. $\text{♩} = 56$ p mp *rit.*

Vla. pp p mp

Vlc. p

Psd. II $\frac{4}{4}$ E como apareceu, desapareceu.
Um dia parou de tocar e foi-se embora a andar. | 7 A roda parou e a aldeia quando
acordou já não tinha água. |

$\text{♩} = 63$ *rit.* $\text{♩} = 63$ *rit.*

Vln. pp p

Vla. pp mp

Vlc. p mp

Psd. II No dia a seguir os frutos e as folhas estavam secas.
No terceiro o gado morreu. Ao quarto tudo o que | havia de próspero na aldeia já não existia. Cada dia
era pior e ao último dia só restava a Roda. |

$\text{♩} = 63$ *rit.*

Vln. p mp

Vla. p mp

Vlc. pp p mp

330 $\text{♩}=63$ **rit.**

Fgt. *pp* *mp* *p* *mp*

Psd. **||** Foi então que a mais nova da aldeia, da família das 5 irmãs, que era a mais corajosa de todas, ao levantar-se de manhã foi tocar a roda. | E ao fazê-lo, como que por magia, toda a aldeia prosperou novamente. |

Vln. $\text{♩}=63$ *p* *mp* *p* *mp*

Vla. *p* *mp* *p* *mp*

Vlc. *pp* *p* *mp*



332 $\text{♩}=63$

Fl. *p* *mp* *mf* *mp*

Fgt. *p* *mp*

Euf. *p* *mp*

Psd. **||** Essa rapariga era a tua tetra, tetra, tetra... | $\frac{3}{4}$ | $\frac{1}{4}$ | Historinhas para crianças ou não, sempre foi assim! É a mais nova a ir para a Roda. |

Ftr.hm. **||** - TRETA! $\frac{3}{4}$ | $\frac{1}{4}$ | Isso são historinhas para crianças. |

Vln. $\text{♩}=63$ *sfz* *mp*

Vla. *sfz* *mp*

Vlc. *sfz* *mp*

Psd. || - | Não digas disparates. Ele é homem, não pode ir. }

Ftr.ml. || Para ti é fácil, és a mais velha. Eu não vou, que vá ele,
é o mais novo, nasceu depois. - |

Vln. *mf* *rit.* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vlc. *mf* *mp*

Fgt. 337 ♩=63 *pp* *mp* *p* *mp*

Psd. || - | O mundo não sei mas a tua mãe morre de desgosto.
É isso que queres? Vais fazer-lhe isso? - |

Ftr.ml. || Porquê? Não consegue?... Acreditas mesmo nessa história,
se for ele acaba o mundo? - |

Vln. ♩=63 *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vlc. *p* *mp*

Psd. || - | Não há discussão, Sabes desde pequenina qual é o teu lugar. Chegou a altura, por nós
e pela mãe. Já és crescadinha. Amanhã vais tu para a Roda. - |

Prs. || A mãe já não pode sair. Não podemos deixar. Não interessa quem mas alguém tem de ir. - |

Vln. *pp* *mf*

Vla. *pp* *mf*

Vlc. *pp* *mf*

Psol. $\text{♩} = 52$ Mas os disparates não acabam? Devias era meter juízo na cabecinha da tua irmã.

Ftr.hm. A mãe não pode mas... e se ninguém for?

Vln. $\text{♩} = 52$ *p*

Vla. *p*

Vlc. *pp*



343 $\text{♩} = 56$

Fgt. *mf* *f* *mf* *f*

Pno. *mf* *f* *mf* *f*

Psol. $\text{♩} = 56$ Minha menina: Ro - d'a ro - da, to - c'a ro - da

Vln. *p* *f* *pizz.* *f* *mf*

Vla. *p* *f* *pizz.* *f* *mf*

Vlc. *p* *f* *pizz.* *f* *mf*

[illegible]

349

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

mf *f* *mp* *p*

mf *mp* *mf* *p*

8^{va} _

Nun - ca dei-xes de ro-dar.

mf *pizz.* *pizz.* *pizz.*

35²

Fl. *mp* *p*

Fgt. *mp*

Euf. *mp*

Pno. *p* *mp* *mf*

Pas.

Prs.

Ftr.ml.
Seeu po-der mu-dar o mun - do_____ mu-do eu e e - le co - mi - go_

Ftr.hm.
Seeu po-der mu-dar o mun - do_____

Vln.

Vla. $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{8}$

Vlc.

355

Fl.

mp *p* *mp* *p* **rit.**

Fgt.

mp *p* *mp*

Euf.

mp *p* *mp*

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Tro-car as vol-tas à vi - da Mu-da não, eu não con-si -

Ftr.hm.

Vln.

mp *p* *mp* **arco** **rit.**

Vla.

mp *p* *mp* **arco**

Vlc.

mp *p* *mp* **arco**

358 $\text{♩} = 56$

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

f

f

mf

p

f

f

Ro - d'a ro - da, ro - d'ó mo-i - nho_a - go - ra que já és cres-ci-di - nha

- go.

$\text{♩} = 56$

361

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

p *mp* *p* *mf*

p *mp* *mp* *mf*

p *mp* *p* *mp* *mf*

mp *mf*

mp *mf*

Já não tens ou-tro ca - mi -

Es - ta é a tu - a vi - da Já não tens ou-tro ca - mi -

mp *mf* *p* *mp* *p*

mp *mf* *p* *mp* *p*

p *mp*

8th - 1st
Σαδ

364 $\text{♩} = 46$

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

p

pp

- nho__

- nho__

Ro-d'a ro - da tro - co a go - ra__

mf

mf

mf

368

Fl. mp mf p mp

Fgt. mp mf mp

Euf.

Pno. mp mf mp

Pas.
vi-vo a vi-d'à mi-nha mo - da eu não to - co nes - sa ro - da

Prs.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln. pp mp pizz. mp

Vla. pp mp pizz. mp

Vlc. pp mp pizz. mp

$\text{♩} = 52$

372

Fl.

mp

rit. $\text{♩} = 56$

Fgt.

mp

f

Euf.

Pno.

p

mp

f

Pas.

fi - ca e - le eu vou-me em-bo - ra

An - d'às vol - tas,

Prs.

An - d'às vol - tas,

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln.

arco

pp

p

pizz.

mp

f

Vla.

arco

pp

p

pizz.

mp

f

Vlc.

arco

pp

p

pizz.

mp

f

375

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

to - c'a ro - da Por mais vol - tas que tu dês

to - c'a ro - da Por mais vol - tas que tu dês

mf *f* *mf* *mp* *mf* *mp* *8vb.* *8vb.* *8vb.* *mf* *mp* *arco* *mp* *arco* *mp*

378 **rit.** $\text{♩} = 42$

Fl.

Fgt. *mf* *mf* *mp*

Euf. *mf* *mf* *mp* *mf*

Pno. *mf* *8^{va}*

Pas. *mf*
Ou-ve bem a nos-sa mo - da A - go-ra é a tu-a vez.

Prs. *mf*
Ou-ve bem a nos-sa mo - da A - go-ra é a tu-a vez.

Ftr.ml.

Ftr.hm.

Vln. *arco* *mf* *mf* *mp* *pizz.* $\text{♩} = 42$

Vla. *mf* *mf* *mp* *pizz.*

Vlc. *mf* *mf* *mp* *pizz.*

382

Ftr.ml.

Mu - d'a mo - da, por mais que mu - de

386

Ftr.ml.

vol - ta tu-do ao mes-mo mo - do To - c'a Ro-da que é vir-tu - de to - ca tu, que eu não ro - do.

390

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

$\text{♩} = 36 (\text{♩} = 108)$

pp

pp

pp

pp

8va

pp

pp

Ro-d'o mo-i - nho, de-va-ga-ri - nho

Ro-d'o mo-i - nho, de-va-ga-ri - nho

To - c'a ro - da, ro - d'a ro - da

arco

ppp

arco

ppp

arco

pp

394

Fl.

Fgt.

Euf.

Pno.

Pas.

Prs.

Ftr.hm.

Vln.

Vla.

Vlc.

pp

p

pp

pp

p

Tro - ca a vol - ta,___ ro - da ro - da ro - da ro - da

Tro - ca a vol - ta,___ ro - da ro - da ro - da ro - da

Tro - ca a vol - ta,___ Tro - c'a

pp

pp

p

(8)

8va

398 **rit.**

Fl. *ppp*

Fgt. *pp*

Euf. *ppp*

Pno. *p* *ppp* *pp*

Pas. ro - da ro - da ro - da ro - da ro - da

Prs. ro - da ro - da ro - da ro - da ro - da

Ftr.hm. vol - ta, tu - do vol - ta.

Vln. *ppp* **rit.**

Vla. *ppp*

Vlc. *pp*

a R O D A

Dramaturgia e texto:

Beatriz Wellemkamp Carretas

Leonor Wellemkamp Carretas

Tiago Candal

PRESENTE Têm o telemóvel em silêncio?

PASSADO Já desliguei.

Fut. MULHER Vou desligar

Fut. MULHER O que é o almoço?
O que é o almoço?
Há frango? Podíamos fazer uma canja, ou frango
assado! Ah, não, já sei, arroz de frango! A mãe gosta
tanto de arroz de frango...
Uma massa de meada?

PASSADO Toma lá é atenção ao sarilho que estás a fazer isso mal!

PRESENTE Ensarilha o fio
Não m'ensarilhes amor
Meu coração sorriu
Quando te vi, meu senhor

Ensarilha a lã
Não ensarilhes mais nada
Mas desde que te vi
Perdi o fio à meada

Nos braços deste sarilho
Eu enrolei-me e perdi-me
Mas ele foi-se embora
E nunca mais o tive

Meti-me cá num sarilho
Fiquei embaraçada
Agora ensarilho a lã
Não ensarilho mais nada

Agora ensarilho o fio
Não me ensarilho no amor
Meu coração chorou
Quando te foste, traidor

Fut. MULHER Temos de apanhar as tangerinas, estão tão bonitas.
A primavera dá-me saudades.

PASSADO Do quê?

Fut. MULHER Da primavera. Mal posso esperar pela próxima

Toca a roda
Roda o moinho
Que a vida passa devagarinho

Posso apanhar as tangerinas? A mãe gosta tanto do teu
bolo de tangerina...

PASSADO Rais' parta! Não vou fazer bolo nenhum! Deixa lá isso e
toma atenção ao sarilho.

Fut. MULHER Mas porque é que tens de ser logo assim? Tu dantes...

PASSADO Tu não me irrites, nem desconverses, trabalha masé.
Tangerinas, tu...

PRESENTE Deixa lá isso, mas podes fazer-me um cházinho? É que
veio-me o período e eu estou com umas dores...

Fut. MULHER Eu faço-te um chá. Camomila?

Fut. HOMEM O que é o almoço? Há frango! Podíamos fazer frango
assado, ou canja! Ah, não, já sei, arroz de frango! A mãe
gosta muito de arroz de frango...
Que caras são essas?

PRESENTE A mãe não devia sair, quanto mais trabalhar...

PASSADO Eu faço o arroz. Vai lá buscar as tangerinas!

A mãe está muito mal, já não pode trabalhar. É teimosa
a mulher, e a tua irmã também. Se ela fosse para a roda
a mãe ficava sossegada em casa.

Fut. HOMEM Mas porque é que tem de ir ela?

PASSADO Já sabes a história, precisas que te conte outra vez?

Dizem que, antigamente, antes d'haver aqui gente,
apareceu na terra um ente, um ser, uma espécie de
pessoa a vaguar por aqui, meio à toa. Ele...

PRESENTE Ela!

PASSADO ... trazia consigo três coisas – um tirso, uma tibia e um cantil.
Ele...

PRESENTE Ela!

PASSADO ... andava e andava, sempre sempre sem para. Não se sabe o sentido mas não parecia perdido. A terra que o rodeava, dizem, não tinha nada. Não tinha forma, não dava flores, nem frutos, não tinha vento, não corria brisa! Não tinha cor, nem luz, nem nome tinha. Não tinha nada nada nada – só o chão que ele pisava. Voltando ao ente, que era um pouco diferente, andou tanto tanto tanto que um dia parou. Porque quis para? Já estava farto de andar ou porque o tirso se encravou? Cansou-se e parou. Pegou no cantil mas estava vazio. Olhou à volta e não havia água, não passava um rio. Encostou-se ao tirso espetado no chão e, para sua consolação, ainda lhe restava a tibia, por isso começou a tocar. Tocou durante horas a fio e passado muitas horas viu uma roda grande de madeira, mesmo ali à sua beira, onde antes era o tirso, que se tinha transformado assim como por feitiço. Como se já soubesse o que fazer, e sem hesitação, subiu para a roda e começou a andar, sempre no mesmo lugar. Quanto mais ele tocava mais a terra se transformava. Primeiro – a água por baixo da roda, e depois com ela as flores, os frutos, o vento, a cor e a luz, e com isto

apareceram as pessoas. No fim já era um aldeia. Foi este ente que deu origem a tanta gente.

E, como apareceu, desapareceu. Um dia parou de tocar e foi-se embora a andar. A roda parou e a aldeia quando acordou já não tinha água. No dia a seguir os frutos e as folhas estavam secas. No terceiro o gado morreu. Ao quarto tudo o que havia de próspero na aldeia já não existia. Cada dia era pior e ao último dia só restava a roda. Foi então que a mais nova das irmãs, da família das cinco irmãs, que era a mais corajosa de todas, ao levantar-se de manhã foi tocar a roda. E, ao fazê-lo, toda a aldeia prosperou novamente.

Essa rapariga era a tua tetra, tetra, terra...

Fut. HOMEM Treta!

Isso são historinhas para crianças.

PASSADO - Historinhas para crianças ou não, sempre foi assim! É a mais nova a ir para a roda.

Fut. MULHER Para ti é fácil, és a mais velha. Eu não vou, que vá ele, é o mais novo, nasceu depois.

PASSADO Não digas disparates. Ele é homem, não pode ir.

Fut. MULHER Porquê? Não consegue? Acreditas mesmo nessa história, se for ele acaba o mundo?

PASSADO O mundo eu não sei mas a tua mãe morre de desgosto. É isso que queres? Vais fazer-lhe isso?

PRESENTE A mãe já não pode sair. Não interessa quem mas alguém tem de ir.

PASSADO Não há discussão, sabes desde pequenina qual é o teu lugar. Chegou a altura, por nós e pela mãe. Já és crescidinha. Amanhã vais tu para a roda!

Fut. HOMEM A mãe não pode mas... e se ninguém for?

PASSADO Mas os disparates não acabam? Caramba, devias era meter juízo na cabecinha da tua irmã.
Minha menina:

Roda a roda, toca à roda
Tudo tem o seu lugar
Tantas voltas dá o mundo
Nunca deixes de rodar

Fut. MULHER Se eu for mudar o mundo
Mudo eu e ele comigo?
Trocar as voltas à vida
Muda não, eu não consigo

PASSADO Toca a roda, roda o moinho
Agora que já és crescidinha
Esta é a tua vida
Já não tens outro caminho

Fut. MULHER Roda a roda, troco agora
Vivo a vida à minha moda
Eu não toco nessa roda
Fica ele, eu vou embora

PASSADO Anda às voltas, toca a roda
Por mais voltas que tu dê
Ouve bem a nossa moda:
Agora é a tua vez

Fut. MULHER Muda a moda, por mais que mude
Volta tudo ao mesmo modo
Toca a roda, que é virtude
Toca tu, que eu não rodo

PASSADO Toca a roda, roda a roda
Roda o moinho, devagarinho
Troca a volta, mas tudo volta

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
COMPOSIÇÃO**

**Tradução de Elementos Dramatúrgicos em Elementos Musicais:
Criação de uma Obra Dramático-Musical tendo por Base um
Pensamento Dramatúrgico**
Tiago Morais de Carvalho Candal

